

Die Darstellung des Affekts der Furcht im englischen Roman zu Anfang des 19. Jahrhunderts

ABHANDLUNG
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von
ARMIN MASÉ
von Zürich

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Straumann

JURIS-VERLAG ZÜRICH
1953

Die Darstellung des Affekts der Furcht im englischen Roman zu Anfang des 19. Jahrhunderts

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

ARMIN MASÉ

von Zürich

Angenommen

auf Antrag von Herrn Prof. Dr. H. Straumann

JURIS-VERLAG ZÜRICH
1953



Digitized by the Internet Archive
in 2026

MEINEN ELTERN

Inhaltsverzeichnis

Literaturverzeichnis	7
Einleitung	11
I. Zwei späte Vertreter des Schauerromans, Mary Shelleys "Frankenstein" und Charles Robert Maturins "Melmoth the Wanderer"	15
II. Jane Austen	33
III. Maria Edgeworth	47
IV. Walter Scotts "Waverley Novels" und andere zeitgenössische historische und ethnographische Romane	58
Uebersicht und Schluß	79



Literaturverzeichnis

I. TEXTE

- Austen, Jane: Novels, ed. R. W. Chapman; in 5 vols., Oxford, 1933.
- Edgeworth, Maria: Castle Rackrent, an Hibernian Tale, Taken from Facts, and from the Manners of the Irish Squires, before the Year 1782. (1800). Baudry's European Library, Paris, 1841.
- Popular Tales (1803). Tauchnitz Edition, Leipzig, 1871.
- The Absentee (1809). London, 1856.
- Harrington (1817). New York, 1836.
- Ormond (1817). New York, 1836.
- Helen (1834). Baudry's European Library, Paris, 1837.
- Ferrier, Susan: Marriage (1818). Everyman's Library, London & New York, 1928.
- Galt, John: Works, ed. D. S. Meldrum & W. Roughead; in 10 vols., Edinburgh, 1936.
- Hope, Thomas: Anastasius, or Memoirs of a Greek (1819). 2 vols., London, 1836.
- Maturin, Charles Robert: Melmoth the Wanderer, a Tale; in 4 vols., Edinburgh, 1820.
- Lady Morgan (Sidney Owenson): The Wild Irish Girl (1806). London, 1846.
- Porter, Jane: The Scottish Chiefs (1810). The World Library, London, Melbourne & Toronto (ohne Jahr).
- Scott, Sir Walter: The Fine Art Scott, ed. J. A. Hammerton; in 28 vols., London (ohne Jahr).
- Shelley, Mary W.: Frankenstein; or the Modern Prometheus (1818). Everyman's Library, London & New York.

II. KRITISCHES

a) Literaturgeschichten und Gesamtdarstellungen

- Baker, E. A.: The History of the English Novel; vols. V—VII. London, 1934—36.
- Birkhead, E.: The Tale of Terror, a Study of the Gothic Romance; London, 1921.

- Brauchli, J.: Der englische Schauerroman um 1800; Diss., Zürich, 1928.
- The Cambridge History of English Literature.
- Dibelius, W.: Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts (2 Bde.). Berlin, 1910.
- Elton, O.: A Survey of English Literature, 1780—1830; London, 1920.
- Fehr, B.: Die englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, mit einer Einführung in die englische Frühromantik. (Handbuch der Literaturwissenschaft — Walzel) Berlin, 1923.
- Hazlitt, W.: Lectures on the English Comic Writers. Everyman's Library, London & New York.
- Killen, A. M.: Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française. Thèse, Paris, 1915.
- Legouis, E. & Cazamian, L.: A History of English Literature. London, 1945.
- Maigron, L.: Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott. Paris, 1898.
- Phelps, W. L.: The Advance of the English Novel. New York, 1923.
- Praz, Mario: Storia della letteratura inglese. Firenze, 1946.
- The Romantic Agony. Oxford, 1951. (Üebersetzung von: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica; Milano/Roma, 1930.)
- Richter, H.: Geschichte der englischen Romantik. Halle, 1911.
- Scarborough, D.: The Supernatural in Modern English Fiction. New York & London, 1917.
- Schirmer, W. F.: Geschichte der englischen Literatur. Halle, 1937.
- Wright, W. F.: Sensibility in English Prose Fiction, 1760—1814. Illinois Studies in Language and Literature, 22; Urbana, 1937.

b) Untersuchungen über einzelne Autoren

- Bonnell, H.H.: Charlotte Brontë, George Eliot, Jane Austen. Studies in Their Works. New York, 1902.
- Bühler, W.: Die erlebte Rede im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens. Schweizer anglistische Arbeiten, Bd. 4.
- Clarke, I.: Maria Edgeworth. London, 1950.
- Glauser, L.: Die erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts, von Scott bis Meredith. Diss., Bern, 1948.
- Grylls, R. G.: Mary Shelley. Oxford, 1938.
- Lascelles, M.: Jane Austen and Her Art. Oxford, 1939.
- Michael, F.: Die irischen Romane von Maria Edgeworth. Ein Beitrag zur Geschichte des ethnographischen Romans in England. Diss., Königsberg, 1918.
- Müller, W.: Ch. R. Maturins Romane "Fatal Revenge" und "Melmoth the Wanderer" (Ein Beitrag zur Gothic Romance). Diss., Leipzig, 1908.
- Sadler, M.: The Northanger Novels, a Footnote to Jane Austen. English Association Pamphlet No. 68.

- Scholten, W.: Charles Robert Maturin, the Terror-Novelist. Diss., Amsterdam, 1933.
- Schumacher, D. F.: Der Volksaberglaube in den Waverley Novels. Diss., Göttingen, 1935
- Villard, L.: Jane Austen, sa vie et son oeuvre. Thèse, Paris, 1914.
- Vohl, M.: Die Erzählungen der Mary Shelley und ihre Urbilder. Diss., Jena, 1912.
- Woolf, Virginia: Jane Austen; in: The Common Reader. London, 1945.
- Zeidler, K. J.: Beckford, Hope und Morier als Vertreter des orientalischen Romans. Diss., Leipzig, 1909.

c) Allgemeines

- Bleuler, E.: Affektivität, Suggestibilität, Paranoia. Halle, 1926.
- Fehr, B.: Der englische Prosastil. (Aufsatz in der Sammlung „Von Englands geistigen Beständen“, herausgegeben von M. Wildi.) Frauenfeld, 1944.
- Forster, E. M.: Aspects of the Novel. London, 1928.
- Freud, S.: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Leipzig & Wien, 1917.
- Grierson, H. J. C.: Rhetoric and English Composition. London & Edinburgh.
- Günther, W.: Probleme der Rededarstellung. (Untersuchungen zur direkten, indirekten und „erlebten“ Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen.) Diss., Bern, 1927.
- Keiter, H. & Kellen, T.: Der Roman. Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtung, nebst einer geschichtlichen Einleitung. Essen-Ruhr, 1912.
- Lange, C.: Ueber Gemütsbewegungen. Eine psycho-physiologische Studie. (übersetzt von H. Kurella). Leipzig, 1887.
- Leavis, Q. D.: Fiction and the Reading Public. London, 1932.
- Lubbock, P.: The Craft of Fiction. London, 1921.
- Muir, E.: The Structure of the Novel. London, 1946.
- Read, H.: English Prose Style. London, 1928.

*

Zur Behandlung des Affekts der Furcht:

- Glättli, W.: Die Behandlung des Affekts der Furcht im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Diss., Zürich, 1949.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit bildet eine Fortsetzung zu der Untersuchung von W. Glättli über "Die Behandlung des Affekts der Furcht im englischen Roman des 18. Jahrhunderts"¹, auf deren Ergebnisse sie sich stützt.

W. Glättli stellte sich die Aufgabe, zu untersuchen, auf welche Weise die verschiedenen Romanschriftsteller des 18. Jahrhunderts eine heftige Gemütsbewegung oder Emotion, wie sie vom Verfasser einleitend bezeichnet wird, zum Ausdruck bringen. Als Gegenstand wurde der Affekt der Furcht gewählt, von dem mit großer Wahrscheinlichkeit zu erwarten stand, daß er in allen Werken in Erscheinung treten würde. Es zeichnete sich nun durch das 18. Jahrhundert hindurch, bei aller Unterschiedlichkeit in Vorkommen und Auswertung, deutlich eine Entwicklung ab im Sinne eines stärker werden des Interesses an der Gestaltung des emotionalen Erlebnisses. Die im frühen Roman, besonders des 17. Jahrhunderts, noch vorwiegend synthetisch-kurze Darstellung machte einer fortschreitenden Neigung zur Analyse Platz. Die so sich heranbildende Methode der Differenzierung kann sich mit einer detaillierten Herausarbeitung der äußeren, sichtbaren Reaktion begnügen (wie z. B. bei Smollett), sie kann aber auch daran gehen, den Affektvorgang von innen, vom Bewußtsein der betroffenen Person aus zu erfassen, wie das für Defoe und dann vor allem für die Romane von Richardson zutrifft.

Die folgende Studie soll nun die Untersuchung über die Behandlung des Affekts der Furcht auf die Romanliteratur zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausdehnen. Nur die Beschränkung auf eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne von ungefähr 30 Jahren ermöglichte es, angesichts der großen Fülle von Romanwerken im 19. Jahrhundert, sowohl den wichtigsten Autoren wie Jane Austen, Maria Edgeworth und Walter Scott eine genauere Betrachtung zu widmen, als auch die weniger bedeutenden zeitgenössischen Romanschriftsteller gebührend zu berücksichtigen.

¹ Diss. Zürich, 1949.

Bei der Betrachtung eines derart engen Zeitraumes wird es selbstverständlich nicht möglich sein, eine Entwicklungslinie zu verfolgen, wie sie sich in der Arbeit von W. Glättli nachweisen ließ. Vielmehr werden wir ein Nebeneinander von gleichzeitigen Erscheinungen und Methoden in der Behandlung des Affekts der Furcht — vertreten in der vielgestaltigen Romanliteratur der genannten Zeit — aufzuzeigen haben. Dabei ist nicht zu vermeiden, daß auch bereits Formulierte überall da zur Sprache kommen muß, wo wir Darstellungsmethoden antreffen, die nichts wesentlich Neues bringen. So läßt sich ja mit einiger Sicherheit voraussehen, daß zum Beispiel die althergebrachte synthetische Kurzform der Darstellung ihre Rolle auch innerhalb der Romangattungen unseres Zeitabschnitts keineswegs ausgespielt haben wird.

Unsere Hauptaufgabe jedoch wird es sein, die Fälle von differenzierter Darstellungsweise zu untersuchen, wobei die Aufmerksamkeit besonders auf die Weiterentwicklung der schon für das 18. Jahrhundert festgestellten Tendenz zur Erfassung der Affektreaktion von innen gerichtet ist. Daraus erstet die Hauptfrage, ob sich vor allem im Rahmen dieser Tendenz spezifisch ausgebildete neue Darstellungsmethoden für den Affekt der Furcht im Roman zu Anfang des 19. Jahrhunderts nachweisen lassen. Die Vermutung liegt dabei nahe, daß in erster Linie bei Romanwerken wie denjenigen einer Jane Austen und auch einer Maria Edgeworth in dieser Richtung wichtige Ergebnisse zu erwarten stehen. Besonders Jane Austens Werk bildet ja den Höhepunkt einer Romankunst, deren wichtigster Vertreter im vorherigen Jahrhundert Richardson war, und die ihr Interesse in wachsendem Maße auf die emotionalen und seelischen Vorgänge im Menschen richtet. Auf welche Weise sich dies auch in der Darstellung des Affekts der Furcht offenbart, wird die Untersuchung zu zeigen haben.

Was den Begriff der Furcht anbelangt, so können wir uns der von W. Glättli in seiner Einleitung angeführten Freud'schen Definition anschließen. Danach ist die Furcht als eine Reaktion auf die Wahrnehmung einer realen oder vermeintlichen äußeren Gefahr, welche eine Schädigung erwarten läßt, anzusehen; sie ist mit dem Fluchtreflex verbunden und bildet also im wesentlichen eine Aeußerung des Selbsterhaltungstriebes. Von Schrecken sprechen wir beim blitzartigen Auftauchen und Wiederverschwinden einer Bedrohung.

Davon unterschieden wird die Angst, die sich nach Freud auf den Zustand bezieht und vom Objekt absieht. Ihre Ursache liegt im In-

dividuum selbst.² Freud sieht die Angst jedoch noch vor allem in physischen Erscheinungen begründet; auch die Urangst ist für ihn eine Auswirkung lebensbedrohender Organstörungen des zur Geburt gedrängten Embryos, während sie beim Existentialismus als Daseinsangst überhaupt, als Gefühl der Isolation erscheint. Wie dies schon in der vorhergehenden Epoche der Fall war, zeigen sich auch im Roman des beginnenden 19. Jahrhunderts keine eindeutigen Beispiele von Daseinsangst. Es handelt sich bei der vorliegenden Studie also nur um Furchtaffekte, die durch eine äußere Bedrohung erzeugt werden, wobei eine solche Bedrohung von tatsächlichen oder vermeintlichen, von unmittelbar gegenwärtigen oder zukünftigen Gefahrmotiven gebildet werden kann.

Als notwendig zur einleitenden Klärung erscheint uns aber auch eine genauere Bestimmung des Begriffs *A f f e k t* — oft auch etwas unbestimmt als Emotion oder Gemütsbewegung bezeichnet —, da er im gewöhnlichen Sprachgebrauch häufig mit dem vieldeutigen Begriff des *G e f ü h l s* vermennt wird. E. Bleuler bezeichnet in seiner grundlegenden Abhandlung „Affektivität, Suggestibilität, Paranoia“³ die eigentlichen Gefühle als *Erkenntnisvorgänge*, die in drei Gruppen eingeteilt werden:

1. sog. zentripetale Vorgänge, Empfindungen, Wahrnehmungen (Körpergefühle, z. B. ein Gefühl der Wärme);
2. sog. intrazentrale Wahrnehmungsvorgänge
 - a) mit Bezug auf Geschehenes außer uns (z. B. ein Gefühl der Gewißheit, der Wahrscheinlichkeit, usw.),
 - b) mit Bezug auf Geschehenes in uns (z. B. ein Gefühl des Traurigseins);
3. unbestimmte oder unklare Erkenntnis, entweder als Folge direkter Wahrnehmung oder als Schluß, der in seinen Elementen unklar oder unbewußt ist.

Die zweite und dritte Gruppe von Gefühlen werden unter dem Namen *intellektuelle Gefühle* zusammengefaßt.

Völlig verschieden von den angeführten Erkenntnisvorgängen sind aber die Gefühle von Lust und Unlust, die man als Affektivität bezeichnet. Nur die Affektivität selbst übt eine bestimmte Wirkung auf Körper

² vgl. W. Glättli, Einleitung; sowie S. Freud, „Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse“, III. Teil, pp. 457 u. 459.

³ pp. 15—23.

und Psyche aus, während die zuerst erwähnten Gefühlsfunktionen an sich nur die Bedeutung irgendeiner anderen Erkenntnis haben. So ist zum Beispiel eine körperliche Empfindung oder ein Gefühl der Gewißheit oder des Mißtrauens für die Psyche gleichgültig, solange kein Affekt hinzukommt. Ein Affekt hingegen beherrscht sofort die ganze Psyche; er hat die Tendenz, sich durchzusetzen und die Psyche in einer bestimmten Richtung des Handelns hinzureißen (z. B. zur notwendigen Abwehr oder Flucht bei einer Bedrohung, aber auch — als negatives Handeln — zum Verharren in einem bestimmten Zustand). Die Affektivität bildet dabei eine Allgemeinreaktion der ganzen Psyche: der affektive Zustand bewirkt einen leichteren und schnelleren Ablauf aller psychischen Vorgänge, wie z. B. des Denkens und der Entschlüsse.

Daneben beeinflusst die Affektivität aber bekanntlich auch eine Reihe von Körperfunktionen, wie Herzstätigkeit, Vasomotorius, Muskeltonus, Drüsensekretion, usw.⁴

Weitere psychologische Hinweise, die im Zusammenhang mit den behandelten Beispielen von Interesse sein können, sind am gegebenen Ort angeführt. Die übrigen für den Gang unserer romantischen Untersuchung nötigen Begriffe sollen jeweils auch an der betreffenden Stelle eingeführt und erklärt werden.

⁴ Ueber die physiologische Seite der einzelnen Affekte vergleiche man die Studie von C. Lange, "Ueber Gemütsbewegungen" (Uebersetzung aus dem Dänischen von H. Kurella, Leipzig, 1887), deren Untersuchungsergebnisse im Bezug auf körperliche Affektsymptome ihre Gültigkeit bewahrt haben. Die typischen Furchtsymptome (Blässe, Zittern, starrer Blick, Lähmungserscheinungen usw.), die Lange ausführlich behandelt, entstehen in der Hauptsache aus einer Lähmung des willkürlichen Bewegungsapparates und einer krampfhaften Zusammenziehung der gefäßverengernden Muskeln sowie auch der übrigen unwillkürlichen Muskulatur.

I. Zwei späte Vertreter des Schauerromans, Mary Shelleys «Frankenstein» und Charles Robert Maturins «Melmoth the Wanderer»

Das Hauptanliegen des Schauerromans, wie er, von Horace Walpole begründet, gegen Ende des 18. Jahrhunderts zur Blüte gelangt, scheint es zu sein, einer erregungsbedürftigen Leserschaft durch die Schilderung von sensationellen Verbrechen und übernatürlichen Ereignissen, meist in der schauerlich düsteren Atmosphäre alter Schlösser oder Klöster, das Gruseln beizubringen. Dabei ist, wie in der Untersuchung über die Behandlung des Affekts der Furcht im Roman des 18. Jahrhunderts festgestellt wurde,¹ die psychische Reaktion seiner Helden in diesen Schauersituationen für den Autor von geringerem Interesse; die Gestaltung ihrer Gefühle und Affekte bleibt summarisch. Bis zu einem gewissen Grade bildete hier "The Monk" von M. G. Lewis eine Ausnahme.²

Die Modeströmung des Schauerromans reißt auch im beginnenden 19. Jahrhundert noch nicht ab. Unter den vielen Dutzenden von Romanen aus diesem Zeitraum, von denen die meisten bald wieder in Vergessenheit gerieten,³ wollen wir im folgenden zwei Werke untersuchen, die sich besser behauptet haben und allgemein zu den Höhepunkten dieser Literaturgattung gezählt werden.⁴

¹ vgl. Glättli, p. 104.

² ibid. pp. 108/9.

³ vgl. Brauchli, "Der englische Schauerroman um 1800", wo lange Listen von Romanen gegeben werden, von denen vielfach nicht einmal die Autorennamen existieren, und die oft nach einmaligem Erfolg endgültig verschwanden.

⁴ Auch in Amerika findet der Schauerroman Anklang. Charles Brockden Brown, einer der frühesten amerikanischen Romanschriftsteller, bringt es darin zu einer ungewöhnlichen Meisterschaft. Allerdings bekundet er deutlich seine Abneigung gegen die traditionellen "gotischen" Sensationen, von denen er als "puerile superstitions and exploded manners, Gothic castles and chimeras" spricht (Vorwort zu "Edgar Huntly"). Sein großes Vorbild ist Godwin, und wie dieser beschäftigt er sich besonders mit krankhaften psychischen Zuständen, wobei er aber, nach der

1. Mary W. Shelley: "Frankenstein"

Mary Shelleys Roman "Frankenstein" (1818), den sie im Alter von 19 Jahren, als Folge eines Wettbewerbs mit Shelley und Byron während eines Aufenthaltes am Genfersee (1816) verfaßte, bereichert die Tradition des Schauerromans um ein neues Sensationsmotiv: das Uebernaturliche als Resultat pseudo-wissenschaftlicher Forschung und Erfindung. Dem jungen Biologen Frankenstein gelingt es in langwierigem und grausigem Experimentieren, einen künstlichen Menschen, ein riesenhaft häßliches Monstrum herzustellen und ihm Leben einzuflößen. Doch das Interesse der Autorin an ihrem Monstrum geht tiefer. Neben der Wirkung der furchtbaren Erfindung auf den Forscher, der in seinem hemmungslosen Wissensdrang jenseits des einem Menschen Erlaubten vorgedrungen ist, sucht sie als ein Hauptthema die Tragik der Existenz eines Geschöpfes zu gestalten, das, selbst mit menschlichen Empfindungen begabt, von seinem Schöpfer und allen Menschen, mit denen es in Berührung kommt, gefürchtet und verstoßen wird. Zur Einsamkeit verdammt, wandelt sich das Monstrum zu einem haßerfüllten Dämon, der an seinem Schöpfer Frankenstein und allen Menschen, die ihm lieb sind, furchtbare Rache nimmt.

*

Als Furchtmotiv (worunter etwas zu verstehen ist, w o v o r man sich fürchtet) erscheint in Mary Shelleys "Frankenstein" fast ausschließlich das Uebernaturliche, nämlich das Monstrum, welches entweder durch seine bloße Erscheinung oder durch tatsächliche Bedrohung wirkt, und auf das sich auch alle Befürchtungen der betroffenen Personen beziehen. Ein natürliches Furchtmotiv, das mit dem Wirken des Monstrums in keinem Zusammenhang steht, tritt ein ein-

Art von Mrs. Radcliffe, oft scheinbar übernatürliche Motive, die am Ende auf natürliche Ursachen zurückgeführt werden (das sog. "explained supernatural"), verwendet.

In seinem bekanntesten Roman, "Wieland or the Transformation" (1798), ertönen geheimnisvolle Stimmen. Der Held, der zu religiösem Fanatismus neigt, ist überzeugt, daß Gott selbst zu ihm spricht. Er führt den vermeintlich göttlichen Auftrag, alles zu töten, was ihm lieb ist, gehorsam aus, indem er seine geliebte Frau und seine Kinder ermordet und auch vor seiner Schwester nicht halt macht, welche nur durch Zufall gerettet wird. Die geheimnisvollen Stimmen jedoch stellen sich als das Blendwerk eines Bauchredners heraus. Das Hauptgewicht legt der Verfasser nicht auf die schauerlichen Ereignisse, sondern auf die eindrucksvolle psychologische Ausmalung des religiösen Wahnsinns, der einen geistig hochstehenden Menschen durch eine Hölle von seelischen Qualen bis zur dumpfen Verzweiflung treibt.

ziges Mal auf: Frankenstein ist in seinem Ruderboot eingeschlafen und wird nachts durch den Wind auf hohe See abgetrieben, was ihn beim Erwachen mit Furcht erfüllt.⁵ Im übrigen wird der Held des Romans als den natürlichen Gefahren gegenüber völlig furchtlos geschildert.

Die häufig auftretenden Furcht- und Schreckensreaktionen der Nebenpersonen, die mit dem Monstrum in Berührung kommen, sind fast allgemein in der knappen Form der Kurzdarstellung gehalten.⁶ Ein Beispiel: Das Monstrum irrt hungernd im Walde umher und kommt nach drei Tagen zu einer Hütte, in der ein alter Mann beim Feuer sitzt:

Finding the door open, I entered. An old man sat in it, near a fire, over which he was preparing his breakfast. He turned on hearing a noise; and, perceiving me, shrieked loudly, and, quitting the hut, ran across the fields with a speed of which his debilitated form hardly appeared capable...?

Der Affekt wird in diesem Beispiel durch ein einziges äußeres Furchtsymptom — einen lauten Schrei — angedeutet, ein Verfahren, das der sog. Schalendarstellung entspricht.⁸ Sowohl die Schalendarstellung als auch die Kerndarstellung, bei der einfach die Furchtempfindung genannt wird (Typus "he was frightened"), sowie die Kombination der beiden, zeigen die typische Form einer nicht weiter differenzierten synthetischen Darstellung, wie sie besonders noch im Roman des 17. Jahrhunderts vorwiegend Verwendung fand. Der Schreckensschrei des angeführten Beispiels wird in ähnlicher Kurzdarstellung als stereotypes äußeres Symptom häufig gebraucht, besonders zur Bezeichnung der Furchtreaktion bei Kindern (z. B. beim Brüderchen von Frankenstein, das vom Monstrum erwürgt wird⁹); wogegen Frauen meist in Ohnmacht fallen, ohne daß diese Reaktion irgendwie detailliert erscheint: ...*the children shrieked, and one of the women fainted* (beim Erscheinen des Monstrums in einem Dorf).¹⁰

Daß beim Affekterlebnis der Nebenpersonen nur äußere Symptome erwähnt werden, erklärt sich wohl hauptsächlich aus der Technik der Erzählung, die von den beiden Hauptpersonen, Franken-

⁵ "Frankenstein", p. 183 (ch. XX).

⁶ vgl. Glättli, p. 17.

⁷ "Frankenstein", pp. 107/8 (ch. XI).

⁸ vgl. Glättli, p. 17.

⁹ "Frankenstein", p. 150 (ch. XVI).

¹⁰ *ibid.* p. 108 (ch. XI).

stein und dem Monstrum, in der Ich-Form vorgetragen wird und damit die übrigen Personen logischerweise nur von außen schildern kann. Es ergibt sich natürlich sogleich die Vermutung, daß wir möglicherweise bei den Affekten der in der Ich-Form erzählenden Hauptgestalt, d. h., da es sich um die Furcht handelt, vor allem bei Frankenstein, dem unglücklichen Schöpfer des gefährlichen Monstrums, eine stärkere Neigung der Autorin zu einer differenzierten Behandlung feststellen können. Doch tritt uns auch in diesem Zusammenhang häufig eine Kurzdarstellung des Affekts entgegen, und zwar selbst bei wichtigen Situationen im Handlungsablauf. Im folgenden Beispiel erblickt der verzweifelte Frankenstein plötzlich das Monstrum, das soeben seine Braut, welche kurze Zeit allein in ihrem Zimmer war, erwürgt hat:

While I still hung over her in the agony of despair, I happened to look up. The windows of the room had before been darkened, and I felt a kind of panic on seeing the pale yellow light of the moon illuminate the chamber. The shutters had been thrown back; and, with a sensation of horror not to be described, I saw at the open window a figure the most hideous and abhorred. A grin was on the face of the monster; he seemed to jeer as with his fiendish finger he pointed towards the corpse of my wife. I rushed towards the window and, drawing a pistol from my bosom, fired; but he eluded me, leaped from his station, and, running with the swiftness of lightning, plunged into the lake.¹¹

Frankensteins Affekt der Furcht und des Entsetzens wird mit den knappen Ausdrücken (sie sind nur Teile längerer Sätze) ... *I felt a kind of panic* ... und ... *with a sensation of horror not to be described* ... erwähnt, eine äußere Reaktion im Sinne einer Schalendarstellung wird nicht gegeben; es handelt sich um eine einfache Kerndarstellung. Der Affektvorgang selbst erscheint in keiner Weise differenziert, und die bloße Erwähnung einer Furchtempfindung ist unmittelbar gefolgt von Frankensteins Angriffshandlung, ohne daß die innere Lösung der in diesem Falle anzunehmenden Furchtlähmung angedeutet wäre.

Eine über die einfache Kurzform, wie sie sich in den bisherigen Beispielen ergeben hat, hinausweisende Differenzierung wird im nachstehenden Zitat sichtbar. Frankenstein steigt in die Berge bei Chamonix, um in der großartigen Szenerie seinem bedrückenden Kummer zu entfliehen. Da kommt ihm das Monstrum entgegen; es bittet in der Folge den Forscher, dessen Furcht in Haß umschlägt,

¹¹ "Frankenstein", p. 212 (ch. XXIII).

vergeblich um Erlösung von seiner Einsamkeit, durch die es zu seinen Verbrechen getrieben wurde.

...I suddenly beheld the figure of a man, at some distance, advancing towards me with superhuman speed. He bounded over the crevices in the ice, among which I had walked with caution; his stature, also, as he approached, seemed to exceed that of man. I was troubled: a mist came over my eyes, and I felt a faintness seize me; but I was quickly restored by the cold gale of the mountains. I perceived, as the shape came nearer (sight tremendous and abhorred!) that it was the wretch whom I had created. I trembled with rage and horror, . . .¹²

In dieser Darstellung erscheint der Affekt nun nicht einfach als objektive Tatsache festgestellt; es wird, wenn auch in knapper Form, eine innere Reaktion geschildert, die deutlich auf das Bewußtsein der den Affekt erleidenden Person bezogen ist; sie wird von Frankenstein zuerst als Sehstörung empfunden — *a mist came over my eyes* —, ein Vorgang, der den Beginn eines Bewußtseinsverlustes anzeigt, welcher wiederum subjektiv als die Empfindung eines Gepaktwerdens von einer allgemeinen Schwäche ausgewertet wird — *I felt a faintness seize me* —.

Auch an anderen Stellen ruft das plötzliche Auftreten des verhaßten Monstrums bei der Hauptperson eine in ihrer Auswirkung ähnliche Furchtlähmung hervor, wobei, wie im nächsten Beispiel, oft eine verstärkte Tendenz zur differenzierten Darstellung einer inneren Reaktion deutlich wird. Frankenstein hat eingewilligt, ein zweites, weibliches Lebewesen als Begleiterin seines ersten, von den Menschen verabscheuten Geschöpfes zu erschaffen, doch überfallen ihn bei der Arbeit schwerste Bedenken. Da erblickt er wiederum unvermittelt am Fenster der Werkstatt das Monstrum, und in ausbrechendem Abscheu zerstört der Forscher das begonnene Werk und begibt sich in seine Wohnstätte zurück, wo ihn das Monstrum einige Stunden später aufsucht:

I felt the silence, although I was hardly conscious of its extreme profundity, until my ear was suddenly arrested by the paddling of oars near the shore, and a person landed close to my house.

In a few minutes after, I heard the creaking of my door, as if some one endeavoured to open it softly. I trembled from head to foot; I felt a presentiment of who it was, and wished to rouse one of the peasants who dwelt in a cottage not far from mine; but I was overcome by the sensation of helplessness, so often felt in frightful

¹² "Frankenstein" pp. 99/100 (ch. X).

dreams, when you in vain endeavour to fly from an impending danger, and was rooted to the spot.

Presently I heard the sound of footsteps along the passage; the door opened, and the wretch whom I dreaded appeared. Shutting the door, he approached me, and said, in a smothered voice, . . .¹³

Der durch eine Gehör-Wahrnehmung ausgelöste Affekt wird hier in ziemlich detaillierter Weise als innerer Vorgang geschildert. Die Affektreaktion wird nicht einfach als körperliche Lähmung erfaßt, sondern auf eine innere Hemmung zurückgeführt, die vom Helden als traumartige Hilflosigkeit empfunden wird und sich in Bewegungslosigkeit äußert. Der Furchtaffekt erscheint also hier als psychisch-physische Reaktionseinheit: das Gefühl der Hilflosigkeit deutet auf das Versagen des Abwehrwillens und führt unmittelbar auch zu einem körperlichen Versagen. Während des ganzen Affektgeschehens setzt jedoch die Bewußtseinstätigkeit nicht aus; Frankenstein faßt den klaren Gedanken an Hilfe, doch verhindert die affektive Lähmung jeden Fluchtversuch.

*

Einen Höhepunkt erreicht die Beschäftigung der Verfasserin mit dem Affekterlebnis der Hauptperson in der entscheidenden Anfangssituation. Frankenstein hat seine Arbeit beendet, das Monstrum erwacht zum Leben. Die Szene enthält die üblichen Schauerelemente: Novembernacht, Sturmregen, flackerndes, sterbendes Kerzenlicht. Das grausige Geschöpf öffnet die Augen und beginnt sich zu bewegen. Doch sein Erzeuger wird von Entsetzen und Enttäuschung gepackt angesichts der Häßlichkeit seines Werks, und er stürzt aus dem Laboratorium. Die Aufregung läßt ihn erst nach langer Zeit in erschöpften Schlummer sinken, der jedoch von einem grauenhaften Traum begleitet ist:

I slept, indeed, but I was disturbed by the wildest dreams. I thought I saw Elizabeth in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. I started from my sleep with horror; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed: when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way

¹³ "Frankenstein", p. 178 (ch. XX).

*through the window shutters, I beheld the wretch — the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me. His jaws opened, and he muttered some inarticulate sounds, while a grin wrinkled his cheeks. He might have spoken, but I did not hear; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped, and rushed downstairs.*¹⁴

Auf das bereits durch den Traum aufgewühlte Gemüt Frankensteins stürzt beim Erwachen noch die Wahrnehmung der bedrohlichen Gestalt an seinem Bette ein und löst eine heftige Affektreaktion des Schreckens aus. Die Darstellung des Affektvorgangs macht einen uneinheitlichen Eindruck. Es werden zuerst nur für den Schauerroman typische extreme äußere Symptome aufgezählt: — *a cold dew* —, — *my teeth chattered* —, — *every limb became convulsed* —, bei denen höchstens das Symptom des kalten Schweißes von innerer Empfindung begleitet erscheint. Dann wird Frankensteins Affekt aber deutlich, wenn auch kurz, als innerer Hemmungsvorgang charakterisiert, dessen Merkmal eine Art von Denklähmung ist (*He might have spoken, but I did not hear*), wobei jedoch die Klarheit des Bewußtseins in Bezug auf die Wahrnehmungstätigkeit uneingeschränkt bleibt: die Bewegungen und das Grinsen des Monstrums werden während des ganzen Vorgangs deutlich, ohne einen Anflug von Bewußtseinsschwund, perzipiert. Gelöst wird der angedeutete psychische Hemmungszustand durch den Fluchtreflex. Doch bedeutet dies für den Helden noch keine Befreiung von seinem affekthafter Erregungszustand, unter dessen anhaltender Nachwirkung leidend er durch die Straßen irrt: — *My heart palpitated in the sickness of fear* —.¹⁵ Er beruhigt sich nur langsam. Bei der Haltestelle der Postkutschen trifft er auf seinen Jugendfreund Clerval, der soeben unerwartet aus Genf zum Studium in Ingoldstadt eingetroffen ist. Wie er nun mit Clerval in seine Wohnung zurückkehrt, bemächtigt sich seiner erneut heftige Furcht vor dem möglicherweise immer noch anwesenden Monstrum, ein Affektzustand, der ihn, obwohl sich diese Befürchtung bald als unbegründet erweist, nicht mehr losläßt und sich bis zu unkontrollierbarer Hysterie steigert.¹⁶

¹⁴ "Frankenstein", p. 52 (ch. V).

¹⁵ *ibid.* p. 53 (ch. V).

¹⁶ Die Psychopathologie spricht in diesem Zusammenhang von einer beginnenden pathologischen Fixierung der Affektvorherrschaft über die Psyche; d. h. der Affekt verklingt nicht, wie das normalerweise der Fall ist, nach dem Verschwinden des unmittelbaren Motivs und der ursprünglichen affektiven Situation; er wird rein aus der Erinnerung neu erzeugt.

Interessant ist nun der Versuch Mary Shelleys, in der Beschreibung dieses Affekthöhepunktes der Komplexität des ganzen inneren Vorgangs bei ihrem Helden gerecht zu werden.

I trembled excessively; I could not endure to think of, and far less to allude to, the occurrences of the preceding night. I walked with a quick pace, and we soon arrived at my college. I then reflected, and the thought made me shiver, that the creature whom I had left in my apartment might still be there, alive, and walking about. I dreaded to behold this monster; but I feared still more that Henry should see him. Entreating him, therefore, to remain a few minutes at the bottom of the stairs, I darted up towards my own room. My hand was already on the lock of the door before I recollected myself. I then paused, and a cold shivering came over me. I threw the door forcibly open, as children are accustomed to do when they expect a spectre to stand in waiting for them on the other side; but nothing appeared. I stepped fearfully in: the apartment was empty; and my bedroom was also freed from its hideous guest. I could hardly believe that so great a good fortune could have befallen me; but when I became assured that my enemy had indeed fled, I clapped my hands for joy, and ran down to Clerval.

We ascended into my room, and the servant presently brought breakfast; but I was unable to contain myself. It was not joy only that possessed me; I felt my flesh tingle with excess of sensitiveness, and my pulse beat rapidly. I was unable to remain for a single instant in the same place; I jumped over the chairs, clapped my hands, and laughed aloud. Clerval at first attributed my unusual spirits to joy on his arrival; but when he observed me more attentively he saw a wildness in my eyes for which he could not account; and my loud, unrestrained, heartless laughter, frightened and astonished him.

"My dear Victor," cried he, "what, for God's sake, is the matter? Do not laugh in that manner. How ill you are! What is the cause of all this?"

"Do not ask me," cried I, putting my hands before my eyes, for I thought I saw the dreaded spectre glide into into the room; "he can tell. — Oh, save me! save me!" I imagined that the monster seized me; I struggled furiously, and fell down in a fit.¹⁷

Dieses Beispiel bietet uns nicht das Bild eines einfachen Affekts der Furcht, sondern versucht die Reaktion als ganzen Komplex von Affekten und Befürchtungsvorstellungen, welche in einer eigentlichen Kettendarstellung aneinander gereiht sind, wiederzugeben. In der ersten Phase steht Frankenstein noch unter dem Einfluß sei-

Eine endgültige Fixierung führt zu psychischer Erkrankung in Form der sog. Paranoia, beim Affekt der Furcht im speziellen zur Ausbildung von Verfolgungswahn.

Vgl. Bleuler, op. cit.

¹⁷ "Frankenstein", pp. 55/6 (ch. V).

nes nächtlichen Erlebnisses. Durch den Gedanken an die Möglichkeit, das Monstrum noch in seinem Zimmer zu finden, verdichtet sich seine Befürchtung erneut zum starken Affekt — *I then reflected, and the thought made me shiver, that the creature whom I had left in my apartment might still be there, alive, and walking about.* — Die genaue Phantasievorstellung wirkt hier unmittelbar auslösend in Bezug auf den Affekt, der seinen Höhepunkt in dem Moment erreicht, als Frankenstein sich anschickt, die Türe zu öffnen — *I then paused, and a cold shivering came over me.* — Die Gegenstandslosigkeit seiner Befürchtung läßt nun in der zweiten Phase die Furcht des Helden in ihr Gegenteil, in einen Affekt der Freude umschlagen. Dadurch bleibt der affekthafte Erregungszustand bestehen und steigert sich zu einem hysterischen Anfall, bei dem die für kurze Zeit verdeckte Furcht in plötzlichem Stimmungsumschwung wieder durchbricht und im kritischen Affekthöhepunkt, in welchem die Phantasietätigkeit nun ungehemmt wirksam wird, eine halluzinatorische Vision des Furchtobjekts erzeugt. Seine Lösung findet dieser Extremfall eines Affekts im völligen Bewußtseinsschwund.

Die körperliche Reaktion im einzelnen wird auf die Empfindung bezogen (z. B. *I felt my flesh tingle...*), und die gesamte Affektäußerung wird als Folge eines inneren Zwangs betrachtet (*I was unable to remain for a single instant in the same place...*).

Trotz dieser Differenzierung des gesamten Vorgangs und dem Hinarbeiten auf einen extremen Affekthöhepunkt macht die Szene einen etwas unrealistischen und blassen Eindruck, da vor allem eine entsprechende Steigerung des Stils fehlt; die Empfindungen und Reaktionen werden objektiv aufgezählt, sie geben kaum der krampfartigen inneren Erregung und leidenschaftlichen Stimmung Ausdruck. Eine schwache Andeutung von explosivem Sprechstil läßt sich höchstens in der verzweiferten Wiederholung des Ausrufs "*Oh, save me! save me!*" nachweisen. Ähnlich wie bei der Darstellungstechnik von Lewis in seinem "Monk"¹⁸, zeigt sich dazu auch in der Diktion vielfach eine objektive Distanznahme der Autorin, die als Form zu der inhaltlich subjektiven Auswertung des Affekterlebnisses in einem gewissen Widerspruch steht; z. B. farblose*Abstrakta: *I felt my flesh tingle with excess of sensitiveness*; oder erklärende Umschreibung: *I imagined that the monster seized me.*

*

¹⁸ vgl. Glättli, p. 109.

Zusammenfassend läßt sich bei Mary Shelley, im Gegensatz zum frühen Schauerroman, ein verstärktes Interesse an einer Gestaltung des Affekterlebnisses ihrer Hauptgestalt feststellen. Neben der noch hier und da auch beim Helden verwendeten Kurzdarstellung erscheint oft eine weitgehende Differenzierung, besonders in den für die Handlung entscheidenden Situationen; die Reaktionssymptome sind meist deutlich auf eine innere Empfindung bezogen, wobei oft das Bewußtsein der inneren Hemmung und der äußeren Vorgänge im Vordergrund steht, eine Technik, die bereits im 18. Jahrhundert von Defoe und vor allem von Richardson, dem Meister der "sensibility", angewendet wurde.¹⁹

Als weiterer Beweis einer Tendenz zu größerer psychologischer Auswertung des Furchtaffekts und zur darstellenden Analyse muß vor allem das letztgenannte Beispiel einer Kettendarstellung gewertet werden, welche den Affekt der Furcht im komplexen Zusammenspiel mit der Phantasietätigkeit und mit einem die Erregung weiter kumulierenden Gegenaffekt nachzuzeichnen sucht. Beeinträchtigt wird die Wirkung der Darstellung, wenigstens für den modernen Leser, durch den Mangel an einem adäquaten stilistischen Ausdruck, so daß sich kaum der Eindruck einer subjektiv gefärbten Erlebnis-erinnerung Frankenstein ergibt, wie das ja an und für sich mit der Ich-Erzählung beabsichtigt sein muß.

2. Charles Robert Maturin. "*Melmoth the Wanderer*" (1820)

"Maturin's masterpiece, and the greatest of all the 'novels of terror': so lautet das Urteil Oliver Eltons²⁰ über "*Melmoth the Wanderer*", ein Werk, welches das allgemeine Schicksal seiner Gattung teilte und bei der Leserschaft fast völlig in Vergessenheit geraten ist.

Der Roman des Reverend Charles Robert Maturin ist ein kompliziertes Gebilde von fünf ineinandergeschachtelten Erzählungen, die durch eine Rahmenhandlung verbunden sind. In jeder Erzählung erscheint Melmoth, der, ähnlich wie Faust, für verlängertes Leben, Erkenntnis und Macht seine Seele verschachert hat. Er kann sich selbst aber vor der ewigen Verdammnis retten, wenn er einen Menschen findet, der an seiner Stelle einen Pakt mit dem Teufel ein-

¹⁹ Glättli, Kap. VI & VIII.

²⁰ Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1780—1830; part II*, p. 219.

geht. Darum versucht er nun während Generationen die verschiedensten Menschen, die sich in höchster Bedrängnis befinden, indem er ihnen seine Hilfe anbietet. Doch keiner willigt in die unaussprechliche Bedingung des dämonischen Wanderers ein; sie ertragen alle weiter ihre Qualen und retten sich ihr Seelenheil. Der Wanderer aber erleidet endlich einen schaurigen Tod, mit der Gewißheit ewiger Verdammnis. Dieser Held, der in jeder Geschichte als düstere, unheimliche Gewalt im Hintergrund steht, ist eine Mischung verschiedener literarischer Vorbilder: Faust, Mephisto, der ewige Jude und Godwins St. Leon sind in der Synthese noch klar erkennbar. Neben dieser Anlehnung an berühmte Vorbilder sind die einzelnen Episoden voll von Entlehnungen aus früheren Schauerromanen, besonders der Mrs. Radcliffe und von "Monk" Lewis. Auch die Schaueratmosphäre weist die üblichen Elemente auf: Irrenhaus, Kloster, Inquisitionsgefängnis usw.; und die geschilderten Torturen lassen in ihrer Detaillierung oft geradezu einen Zug zum Perversen erkennen. Doch gerade solche Höhepunkte sind oft in die Phantasiewelt der Träume verlegt.²¹ Es ist Maturin um mehr als bloße äußerliche Schauerereignisse zu tun, wie das in seiner Kritik an Mrs. Radcliffe, Lewis und ihren Nachahmern klar zum Ausdruck gelangt: "Without imagination or taste, without knowledge of manners or mythology, of how fear acts on the human mind and how its gradation should be sketched and shaded (they) soon brought this style of writing into a contempt which it would not but for them have merited; they knew their business was to terrify, but they mistook quantity for quality; their terrors were the vulgarities of the nursery..."²² Ein gewisses Interesse des Autors kann danach also auch in Bezug auf die Gestaltung des Affekts der Furcht mit einiger Sicherheit vorausgesetzt werden.

²¹ vgl. z. B. Monçadas Angsttraum im Gefängnis, von seiner eigenen Verbrennung durch ein Auto da fè der Inquisition (vol. II, p. 114):

The next moment I was chained to my chair again, — the fires were lit, the bells rang out, the litanies were sung; — my feet were scorched to a cinder, — my muscles cracked, my blood and marrow hissed, my flesh consumed like shrinking leather, — the bones of my legs hung two black withering and moveless sticks in the ascending blaze; — it ascended, caught my hair. — I was crowned with fire, — my head was a ball of molten metal, my eyes flashed and melted in their sockets; — I opened my mouth, it drank fire, — I closed it, the fire was within, — and still the bells rung on, and the crowd shouted, and the king and queen, and all the nobility and priesthood, looked on, and we burned, and burned! — I was a cinder body and soul in my dream.

²² "Novel Writing", The British Review, XI, 49—50; zitiert bei W. F. Wright, Sensibility in English Prose Fiction, p. 115.

Als Furchtmotiv erscheint hauptsächlich das Auftreten und Handeln des dämonischen Wanderers, daneben auch der Eindruck physischer Bedrohung durch reale Gewalten, vor allem durch die Inquisition.

Die Affektreaktion der Nebenpersonen ist in den meisten Fällen in Kurzdarstellung festgehalten, wobei fast immer ein einzelnes äußeres Symptom, Zittern, Bleichwerden, usw. — als "pars pro toto" — das Affektgeschehen vertritt (Schalendarstellung). Bei Frauen werden oft extreme Reaktionen wie Schreie und Ohnmachtsanfälle aufgeführt. Gelegentlich begegnen wir auch einer größeren Differenzierung der äußeren Reaktion einer Nebenperson, wie im folgenden Beispiel von abergläubischer Phantasiefurcht.

Der geizige und tyrannische alte Melmoth liegt auf seinem Landsitz in Irland im Sterben. Man flüstert im Haus, daß er einen Schock erlitten habe durch das lebendig gewordene Porträt eines geheimnisvollen Vorfahren. Die wachenden Bedienten eilen, durch heftiges Läuten der Glocke aus ihrer Unterhaltung über dieses Ereignis aufgeschreckt, in das Gemach des Sterbenden.

"What the devil brought ye all here?" The question scattered the whole party for a moment; but rallying instantly, they communed among themselves in whispers, and frequently using the sign of the cross, muttered "The devil, — Christ save us, the devil in his mouth the first word he spoke." "Aye," roared the invalid, "and the devil in my eye the first sight I see." "Where, — where?" cried the terrified housekeeper, clinging close to the invalid in her terror, and half-hiding herself in the blanket, which she snatched without mercy from his struggling and exposed limbs. "There, there," he repeated, (during the battle of the blanket), pointing to the huddled and terrified women, who stood aghast at hearing themselves aointed as the very demons they came to banish. "Oh! Lord keep your honor's head," said the housekeeper in a more soothing tone, when her fright was over; ...²³

Die Reaktion der abergläubischen Haushälterin wird hier von Maturin um der komischen Wirkung willen ausgewertet. Eine solche Wirkung geht natürlich davon aus, daß der resultierende Abwehrreflex des Sich-Versteckens unter der Bettdecke in keinerlei angemessenem Verhältnis zu der, allerdings imaginären, ungeheuerlichen Bedrohung durch den Teufel steht und dem primitiven Fluchtreflex des Kindes gleicht, das durch einfaches Zuhalten der Augen eine Gefahr nichtexistent zu machen glaubt. Ins Groteske gesteigert wird

²³ "Melmoth", vol. I, pp. 19/20 (ch. I).

der Vorgang durch den rücksichtslosen Kampf mit dem Sterbenden um die Decke, in welchem die völlige Ichbezogenheit des vom Affekt beherrschten Menschen einen krassen Ausdruck findet.

Die Darstellung beschränkt sich auf äußere Symptome, die zu einem detaillierten Bild der vom Affekt der Furcht ausgelösten Reflexhandlung (vom ersten Aufschrei bis zum blinden Kampf um die Wolldecke) zusammengefügt sind.

*

Die Kurzdarstellung gelangt auch bei den Hauptpersonen der einzelnen Erzählungen zur Anwendung, jedoch nur bei wiederholt auftretenden zum Affekt gesteigerten Befürchtungen, oder um die Reaktion auf eine anhaltende Bedrohung zu bezeichnen. In allen anderen Fällen, wo der Held unter dem unmittelbaren und erstmaligen Eindruck eines Furchtobjekts steht, herrscht eine starke Tendenz zur Differenzierung vor.

Der junge Student John Melmoth (wiederum in der Rahmen-erzählung) wacht nachts bei seinem sterbenden Onkel, als eine geheimnisvolle Gestalt, die dem Ahnenbildnis gleicht, eintritt.

*At this moment John saw the door open, and a figure appear at it, wholooked round the room, and then quietly and deliberately retired, but not before John had discovered in his face the living original of the portrait. His first impulse was to utter an exclamation of terror, but his breath felt stopped. He was then rising to pursue the figure, but a moment's reflection checked him. What could be more absurd, than to be alarmed or amazed at a resemblance between a living man and the portrait of a dead one!*²⁴

Der Furchtaffekt John Melmoths wird hier nur relativ kurz bezeichnet, doch ist er deutlich als innerer Vorgang erfaßt und in seinem Ablauf und seiner Lösung durch Johns Ueberlegung festgehalten. Das für die Furcht typische Symptom einer physischen Lähmung, die hier in Form einer Atmungsbehinderung auftritt, sich aber bald wieder löst und ruhiger Ueberlegung Platz macht, wird auf die Empfindung des Helden bezogen: *His first impulse was to utter an exclamation of terror, but his breath felt stopped*. Das Symptom der Furchtlähmung wird von Maturin sehr häufig verwendet, besonders wenn der Affekt durch die hypnotische Wirkung der Augen des geheimnisvollen Wanderers verstärkt wird: In "The Tale of Stanton", die in der Form eines lückenhaften Manuskripts darge-

²⁴ "Melmoth", vol. I, pp. 36/7 (ch. I).

boten wird, befindet sich Stanton eines Tages in London im Theater. Eine Schauspielerin wird plötzlich ohnmächtig, und Stanton sieht sich dem geheimnisvollen Manne (Melmoth), der ihm schon früher unter ominösen Umständen in Spanien begegnet ist, unmittelbar gegenüber.

*He (der Fremde) was standing up. There was nothing particular or remarkable in his appearance, but the expression of his eyes could never be mistaken or forgotten. The heart of Stanton palpitated with violence, — a mist overspread his eyes, — a nameless and deadly sickness, accompanied with a creeping sensation in every pore, from which cold drops were gushing, announced the **** (Lücke im Manuskript).²⁵

Der detaillierte Ablauf von Stantons Reaktion wird ganz als von innen empfunden dargestellt, sein Bewußtsein registriert die körperlichen Symptome — Herzklopfen und Sehstörung, für die affekterleidende Person als Nebelschleier erscheinend —, die zu einem allgemeinen Gefühl der Lähmung weiterleiten: — *a nameless and deadly sickness*.

Ein ähnliches Lähmungsgefühl erscheint an anderen Stellen noch weiter differenziert als dem Affektträger bewußter Verlust der willentlichen Körperkontrolle; z. B. Isidora in "The Tale of the Indians": ... *her feet feeling as if she were nailed to the spot where she stood*.²⁶

Einen zusätzlichen stilistischen Effekt erzielt Maturin in unserem Hauptbeispiel durch das Abbrechen des Manuskripts im Affekthöhepunkt, wodurch der Eindruck beim Leser entsteht, als sei der Schreiber an dieser Stelle durch die bloße Erinnerung an das Unheimliche jener Situation aufs neue derart in Erregung geraten, daß sein Manuskript hier zusammenhanglos und unleserlich wurde.

*

Doch nicht nur die leibhaftige Erscheinung des Wanderers mit den flammenden Augen, sondern schon sein Bildnis empfinden die Menschen als unheimlich. Der sonst kritische junge John Melmoth, der Held der Rahmenhandlung, hat in der Nacht nach dem Tode seines Onkels mit seinen geheimnisvollen Begleiterscheinungen das Manuskript des Engländers Stanton nach den Angaben des Onkels gefunden und gelesen; er hofft, stark unter dem Eindruck seiner Lek-

²⁵ "Melmoth", vol. I, p. 100 (ch. III).

²⁶ *ibid.*, vol. IV, p. 40 (ch. XXII).

türe stehend und vor sich hinträumend, einen Augenblick lang, daß ihm das seltsame Ahnenbild selbst irgendeinen Aufschluß geben könnte, besinnt sich aber nun auf den strikten Auftrag, das Porträt zu zerstören. Seine Affektreaktion erfährt in dieser Szene eine detaillierte Darstellung, die die Phasen des psychischen Erlebnisses voll erfaßt:

*The illusion (eine Erklärung durch das Bild zu erhalten) subsided at length; and as the mind rapidly passes to opposite extremes, he remembered the injunction of his uncle to destroy the portrait. He seized it; — his hand shook at first, but the mouldering canvas appeared to assist him in the effort. He tore it from the frame with a cry half terrific, half triumphant; — it fell at his feet, and he shuddered as it fell. He expected to hear some fearful sounds, some unimaginable breathings of prophetic horror, follow this act of sacrilege, for such he felt it, to tear the portrait of his ancestor from his native walls. He paused and listened: — "There was no voice, nor any that answered;" — but as the wrinkled and torn canvas fell to the floor, its undulations gave the portrait the appearance of smiling. Melmoth felt horror indescribable at this transient and imaginary resuscitation of the figure. He caught it up, rushed into the next room, tore, cut, and hacked it in every direction, and eagerly watched the fragments that burned like tinder in the turf-fire which had been lit in his room. As Melmoth saw the last blaze, he threw himself into bed,...*²⁷

Zu Beginn stehen die schon durch die vorherigen Ereignisse und das grausige Manuskript geweckten Phantasiebefürchtungen Johns, die sich nun an das Gemälde heften, im Vordergrund der Schilderung; die physischen Äußerungen seines Affekts sind ganz auf seinen psychischen Erregungszustand bezogen (... *with a cry half terrific, half triumphant* ...). Dieser Zustand der affektiven Erregung beeinflusst in steigendem Maße die Deutung der objektiven Umgebung durch den Helden. Das Bildnis scheint ihm lebendig zu werden, wie es zu Boden fällt; die gewellte Leinwand erweckt den Eindruck eines Lächelns.

Es wäre ungenau, in diesem Zusammenhang einfach von einer Wahrnehmungsillusion zu sprechen, wie sie schon im Roman des 18. Jahrhunderts, in ausgeprägtem Maße z. B. bei Smollett, Verwendung fand; die dafür typische Falschinterpretation eines Objekts weist unser Beispiel nicht auf.²⁸ Das Objekt, d. h. das Gemälde, wird

²⁷ "Melmoth", vol. I, pp. 145/6 (ch. III).

²⁸ vgl. dazu Glättli, pp. 49 & 117 zu Defoe: Robinson Crusoe sieht unter dem Eindruck der eben entdeckten Fußstapfen die Bäume durch seine Phantasie plötzlich in menschliche Feinde verwandelt.

vom Helden an sich richtig perzipiert, auch das scheinbare Lächeln ist als optischer Zufall ja tatsächlich vorhanden und als solcher überdies ausdrücklich begründet als Auswirkung der "*undulations*" der Leinwand. Wesentlich ist aber, daß John, durch verschiedene Ereignisse bereits erregt, seine Furcht und seinen Abscheu auf das Porträt überträgt. Sein Affekt färbt und belebt das Objekt, seine Psyche deutet es zu einer potentiellen Bedrohung um, wodurch umgekehrt seine Affekterregung weiter gesteigert wird. Die Darstellung einer solchen affektiven Umfärbung der Umwelt²⁹ ist ein weiteres Merkmal eines Verfahrens des Autors, das auf differenzierte Erfassung des Affekterlebnisses als subjektiven, inneren Vorgang abzielt.

Maturin verwendet dieses Element der Affektdarstellung auch an anderen Stellen, am ausgeprägtesten z. B. in "The Tale of the Spaniard", wo Monçada, der zwangsweise im Kloster festgehalten wird, und dessen Fluchtpläne entdeckt worden sind, unter dem Druck physischer Bedrohung in ständiger Furcht lebt und jeden aufgefundenen Blick als Bedrohung empfindet:

*In the course of the day, I took my place in the choir, trembling, and watching every eye. I felt as if every countenance was turned on me, and every tongue said in silence, "Thou art the man".*³⁰

In der Porträtepisode, die wir näher betrachtet haben, resultiert der durch den beschriebenen psychischen Vorgang weiter intensivierte Affekt des Helden in einem entsprechend heftigen Abwehrreflex, bei dem jede Ueberlegung völlig ausgeschaltet ist und das gefürchtete Objekt in blinder Wut zerstört wird. Die Heftigkeit der innerlichen Erregung und das Kurzschlußartige dieser Reflexhandlung werden auch durch eine merkliche Steigerung des Stils unterstrichen: — *(he)rushed into the room, tore, cut, and hacked it in every direction, ...* —, wobei sich ein Eindruck des abrupt raschen Ablaufs direkt aus der Häufung kurzer Verben, die sich unmittelbar folgen, ergibt.

²⁹ Die Psychologie bezeichnet diesen Sachverhalt als "Affektirradiation": es kann die ganze unbeteiligte Umgebung, die für uns mit einem Affektgeschehen in Verbindung stand, durch die Psyche affektiv gefärbt werden; wir übertragen z. B. den Haß, den wir für einen Beleidiger empfinden, oft auch auf andere, in dieser peinlichen Situation zufällig anwesende Personen.

Vgl. Bleuler, op. cit., p. 23 u. a.

³⁰ "Melmoth", vol. II, p. 19 (ch. VI).

Ein deutlicheres Beispiel für diese in Maturins Darstellungsweise häufige Steigerung des stilistischen Ausdrucks in Anpassung an die Affektspannung läßt sich in "The Tale of the Spaniard" aufzeigen. Monçada, der im Kloster selbst unter Verfolgungen leidet, sieht eines Nachts die Gestalt eines jungen Mönchs, der für eine gegen die Disziplin verstoßende Mitleidstat grauenhaft ausgepeitscht worden ist, durch die Gänge fliehen. Monçada, durch seine eigene Furcht vor Verfolgern verwirrt, hält ihn zuerst in einer durch die Dunkelheit noch geförderten Wahrnehmungsillusion für eine teuflische Erscheinung:

As I returned through the corridor, I heard frightful cries — I shuddered. Suddenly a phantom approached me — I dropt on my knees — I cried "Satana vade retro — apage Satana". A naked human being, covered with blood, and uttering screams of rage and torture, flashed by me; four monks pursued him — they had lights. I had shut the door at the end of the gallery — I felt they must return and pass me — I was still on my knees, and trembling from head to foot.³¹

Die kurzen, mit "I" beginnenden Parallelsätze, alle von einfachstem Schema, ohne syntaktische Verbindung, erzeugen einen gehetzt schnellen Rhythmus und geben damit der Erregung Monçadas Ausdruck; die psychische Komponente seiner Affektreaktion wird so unmittelbar durch den Stil sichtbar gemacht.

*

Wenn wir die Ergebnisse unserer Untersuchung zusammenfassen, so stellen wir fest, daß es zur Hauptsache drei Faktoren sind, die Maturins differenzierte Darstellung des Affekts der Furcht bei seinen Hauptpersonen bestimmen:

1. die Beziehung des ganzen Affektvorgangs auf die bewußte innere Empfindung der betroffenen Person;
2. die Darstellung des psychologischen Moments der affektiven Umfärbung der Umwelt (Affektirradiation), welche als weiterer Beitrag zur verfeinerten Erfassung der inneren Reaktion erscheint;
5. die Steigerung des Stils in Anpassung an die innere Spannung und den Erregungszustand des Betroffenen.

³¹ "Melmoth", vol. I, p. 279 (ch. IV).

Unsere Untersuchung hat bestätigt, daß Maturins "Melmoth the Wanderer", abgesehen von anderen von der Literaturgeschichte anerkannten erzählerischen Qualitäten, auch durch diese differenzierte Erfassung eines für den Schauerroman wichtigen psychologischen Vorgangs wie des Furchtaffekts eine hohe Stufe innerhalb dieser Literaturgattung einnimmt.³²

³² vgl. Glättli, p. 104 ff.

II. Jane Austen

Ihrer äußeren Thematik und ihren Schauplätzen gemäß werden die Romane Jane Austens oft unter die Begriffe "novel of manners" und "domestic novel" eingereiht. Doch die große literarische Bedeutung ihres Werkes, das sich in realistischer Beschränkung an die eng begrenzte Welt des ihr vertrauten Gesellschaftskreises hält, liegt tiefer begründet in der alles andere überwiegenden Beschäftigung mit der seelischen "Landschaft" ihrer Gestalten und deren psychologischer Durchdringung.¹

Eine solche psychologische Betrachtungsweise mit ihrer analytischen Tendenz, ganz in der Tradition des Werks von Richardson, wirkt sich erwartungsgemäß auch in der Behandlung von Affektvorgängen aus; die genauere Nachprüfung wird zu zeigen haben, auf welche Weise dies geschieht.

¹ Léonie Villard gelangt in ihrer umfassenden Studie "Jane Austen, sa vie et son oeuvre" zu folgender Feststellung:

„Sous des dehors amusants et presque frivoles, par delà la valeur toute extérieure que leur donnent l'admirable enchaînement de l'indtrigue et l'évocation de la société du siècle passé, on découvre dans leurs pages l'intérêt plus profond, plus captivant, qui s'attache toujours à une étude psychologique lorsqu'elle est, comme celle-ci, délicate, subtile et nuancée. L'action, la parole, l'attitude, qu'on s'était imaginé tout d'abord fixées par l'artiste pour le seul plaisir de reproduire la vie et la réalité, sont, en fait, notées ici avec scrupuleuse exactitude, moins pour ce qu'elles valent en elles-mêmes que pour ce qu'elles signifient. Cette oeuvre qui est d'une artiste, est aussi d'un psychologue... On verra plus loin quelles autres raisons a l'artiste de faire dans son roman si peu de place au décor: au point de vue psychologique, nous allons voir qu'elle le néglige presque invariablement s'il ne peut lui servir à révéler un état d'âme, s'il ne peut lui permettre d'indiquer, en même temps, quelques ligne, quelque trait d'une physionomie morale.

Comme elle s'intéresse plus encore au caractère de ses personnages qu'à leurs actions, ou plutôt parce que les uns lui apparaissent comme le signe, la manifestation extérieure de l'autre, elle ne regarde le décor que lorsqu'il est en étroite correspondance avec le paysage intérieur sur lequel elle voit passer les reflets changeants d'une sensibilité et d'une pensée." (pp. 297/8).

Mit Ausnahme des Romans "Northanger Abbey", der zur Hauptsache eine Parodie auf den Schauerroman darstellt, spielt der Affekt der Furcht im Werke von Jane Austen eine verhältnismäßig unbedeutende Rolle und tritt nur in seltenen Fällen in Erscheinung. Eine thematische Ursache dieses spärlichen Vorkommens ist vor allem darin zu suchen, daß in der geschlossenen Kleinwelt ihrer ironisch-liebevollen Familien- und Gesellschaftsschilderung die vielfachen die Furcht begünstigenden Motive einer äußerlichen Unsicherheit und Bedrohung fast vollständig fehlen. Es ist bezeichnend, daß die einzige Situation bei Jane Austen, in welcher eine reale physische Gefahr auftritt, durch den Einbruch einer fremden, ungeordneten, exotischen Welt verursacht wird: Harriet Smith, der Schützling von Emma Woodhouse, in "Emma", wird auf einem Spaziergang mit einer Freundin von einer Bande von Zigeunern mit Bettlei belästigt und gerät nach der unverzüglichen Flucht ihrer Begleiterin, als ihre Furcht und Hilflosigkeit offensichtlich werden, in immer gefährlichere Bedrängnis und wird erst ganz zuletzt, einer Ohnmacht nahe, von Frank Churchill befreit.²

Wenn also physische Bedrohung, mit der erwähnten Ausnahme, im allgemeinen nicht vorkommt, so erscheint eine andere Art von Furchtmotiv zu verschiedenen Malen und erlangt vor allem in den ersten Kapiteln von "Mansfield Park" eine wesentliche Bedeutung, wo die kleine Fanny, die aus einer armen und vielköpfigen Familie stammt, von ihren vornehmen Verwandten in Mansfield Park aufgenommen wird. Das Kind bleibt lange Zeit durch die fremde Umgebung verschüchtert und fürchtet sich besonders vor Sir Thomas Bertram, dem gestrengen Onkel. Auch die anderen Kinder in Mansfield Park teilen diesen mit Furcht gemischten Respekt, den sie auch nicht verlieren, wie sie bereits halb erwachsen sind, und der sich besonders dann, wenn sie beim Uebertreten eines Verbots ertappt werden, in einem heftigen Furchtaffekt auswirken kann; so z. B. in der Szene, wo die jungen Leute, von einem eingebildeten Freund angeregt, während einer langen Abwesenheit des Hausherrn ein Theaterstück proben, welches für junge Damen, insbesondere für die bereits verlobte Maria etwas "indecorous" scheint, und nun durch die plötzliche Heimkehr von Sir Thomas dabei überrascht werden.³ Am stärksten ist die Erregung Fannys, obschon ihr der Onkel sehr wohl-

² Works, vol. IV: "Emma", pp. 553/4 (col. III, ch. III).

³ Works, vol. III: "Mansfield Park", p. 172 (vol. I, ch. XVIII) & p. 175 (vol. II, ch. I).

gesinnt und sie am ganzen eigentlich unbeteiligt ist, die sich aber für die anderen, und besonders für ihren Cousin Edmund verantwortlich fühlt:

*Her agitation and alarm exceeded all that was endured by the rest, by the right of a disposition which not even innocence could keep from suffering. She was nearly fainting: all her former habitual dread of her uncle was returning, and with it compassion for him and for almost every one of the party on the development before him — with solicitude on Edmund's account indescribable. She had found a seat, where in excessive trembling she was enduring all these fearful thoughts,...*⁴

Eine nicht ganz so ernstzunehmende Respektperson, vor welcher aber die junge Catherine Morland, die Heldin des Romans, in ähnlicher Weise erzittert, ist der barsche und pedantische General Tilney in "Northanger Abbey"; wogegen die anmaßende und eingebil-dete Lady De Bourgh in "Pride and Prejudice" nur die sehr naive und kindliche Maria Lucas, welche ihr mit ihrem Vater einen Besuch in Kent abstattet, in Furcht zu versetzen vermag, während die Hauptperson, Elizabeth Bennet, völlig unbeeindruckt bleibt: ...*his daughter* (Maria), *frightened almost out of her senses, sat on the edge of her chair, not knowing which way to look. Elizabeth found herself quite equal to the scene, and could observe the three ladies before her composedly.*⁵

Wie uns schon das Beispiel aus der Theaterepisode in "Mansfield Park" erkennen läßt, kann sich auch, abgesehen von der ichbezogenen Befürchtung, die Besorgnis um andere Menschen bis zum Affekt steigern, eine Erscheinung, die sich in allen Romanen von Jane Austen, wenn auch nicht häufig, zeigt. Es entspricht der allgemein starken Sensibilität ihrer Heldinnen, daß sich vor allem bei ihnen dieses Motiv auswirkt, gerade zum Beispiel bei der sonst ruhigen und besonnenen Elinor Dashwood in "Sense and Sensibility", die vermutet, daß ihre impulsive und unbedachte Schwester Marianne unklugerweise eine geheime Verlobung eingegangen ist, und die nun zusehen muß, wie Marianne eine offenbar schlimme Nachricht von ihrem Geliebten erhält, (der sie um einer vorteilhafteren Verbindung willen verläßt und kaltblütig seine früheren Gefühle in Abrede stellt):

..., when a letter was delivered to Marianne, which she eagerly caught from the servant, and, turning of a deathlike paleness, in-

⁴ Works, vol. III: "Mansfield Park", p. 176 (vol. II, ch. I).

⁵ Works, vol. II: "Pride and Prejudice", p. 162 (vol. II, ch. VI).

stantly ran out of the room. Elinor, who saw as plainly by this, as if she had seen the direction, that it must come from Willoughby, felt immediately such a sickness at heart as made her hardly able to hold up her head, and sat in such a general tremour as made her fear it impossible to escape Mrs. Jennings notice.⁶

Wie wir bereits zu Anfang bemerkten, gilt die Feststellung einer relativen Seltenheit der Furcht als Thema und des damit verbundenen Auftretens des Furchtaffekts bei Jane Austen in Bezug auf einen ihrer Romane nicht. Diesen Sonderfall bildet "Northanger Abbey", die 1797/98 entstandene, aber erst posthum publizierte geistreiche Parodie auf den damals in der Hochblüte stehenden Schauerroman.⁷ Die Furcht und ihr Affekt haben hier einen großen Anteil an der Schilderung, und zwar in Form der Phantasiefurcht einer jungen Heldin, die erst durch peinliche Erfahrungen zur Aufgabe ihrer verstiengenen Einbildungen und zur vernunftgeleiteten Anerkennung der nüchternen Wirklichkeit gebracht wird. Alle bedrohlichen Schauermotive des Geheimnisvollen, Grausigen und Uebernatürlichen treten in Erscheinung, doch bestehen sie ausschließlich in den Produkten und Mißdeutungen der erfinderischen Einbildungskraft der durch allzu ausgiebige Schauerlektüre angeregten Catherine und entpuppen sich schließlich alle als höchst natürliche und banale Geschehnisse und Umstände: wie zum Beispiel das traditionelle geheimnisvolle Manuskript, welches Catherine nachts in einem geheimen Winkel einer Kommode ihres Gastzimmers in Northanger Abbey findet und bei der sterbenden Kerzenflamme nicht mehr lesen kann, und das sich, nach einer für die Heldin unruhigen Nacht, am hellen Morgen als alter Wäschezettel offenbart.

Trotz dem erwähnten Unterschied in der Auswertung der Furcht zwischen "Northanger Abbey" und den übrigen Werken unserer Autorin erscheint es nicht angezeigt, sie bei der Untersuchung der Darstellungsmethoden getrennt zu behandeln. Die Einheitlichkeit der Technik ist in dieser Hinsicht, wie im allgemeinen, ein ausgeprägtes Merkmal von Jane Austens Romanwerken, die innerhalb eines engen Zeitabschnittes entstanden, zwei davon, — auch sie erst später veröffentlicht, — noch vor 1800 wie "Northanger Abbey", und

⁶ Works, vol. I: "Sense and Sensibility", p. 181 (vol. II, ch. VII).

⁷ "Jane Austen, — the most clear-headed woman who ever wrote fiction — found the atmosphere somewhat overheated; and the good-natured — found the atmosphere somewhat overheated; and the good-natured laughter of Northanger Abbey was like a draught of fresh air. It blew out the candles and brought daylight back to English fiction." (W.L. Phelps. The Advance of the English Novel).

die übrigen in den wenigen Jahren vor ihrem frühen Tode im Jahre 1817.

*

Charakteristisch für die Romanteknik von Jane Austen ist die völlige Ausrichtung der Handlungsführung auf die Hauptperson, die als registrierender Mittelpunkt aller Ereignisse auftritt, und deren innere Reaktion folglich das zentrale Thema bildet. Diese Tatsache ist auch erkennbar an der Darstellung des Affekts einer Nebenperson, wie sie sich in der weiter oben erwähnten Zigeuner-episode in "Emma" darbietet, in welcher Emmas Schützling Harriet auf einem Spaziergang von Zigeunern bedroht wird. Das Ereignis wird nicht direkt eingeführt, sondern die Darstellung setzt mit der Rückkehr des geretteten Mädchens ein, die von Emma Woodhouse beobachtet wird:

... she was just turning to the house with spirits freshened up for the demands of the two little boys, as well as of their grandpapa, when the great iron sweepgate opened, and two persons entered whom she had never less expected to see together — Frank Churchill, with Harriet leaning on his arm — actually Harriet! — A moment sufficed to convince her that something extraordinary had happened. Harriet looked white and frightened, and he was trying to cheer her. — The iron gates and the front door were not twenty yards asunder; — they were all three soon in the hall, and Harriet immediately sinking into a chair fainted away.⁸

Was wir vom Affekt der Nebenperson zu sehen bekommen, ist zuerst nur die Nachwirkung, die von der Hauptperson wahrgenommen wird, ohne daß ihr vorläufig die Ursache dieser Reaktion bekannt ist. Noch vor der Beachtung der äußerlichen Symptome von Harriets Erregung fällt Emma jedoch auf, daß das Mädchen sich auf Frank Churchills Arm stützt, ein Umstand, welcher der energischen und immer aktiven Heldin sofort Anlaß zu völlig verfehlten Plänen und falschen Vermutungen über eine mögliche Verbindung zwischen den beiden gibt. Dieser Szene mit dem Zusammenbruch Harriets folgt, nach ihrer Erholung, natürlich die Erklärung mit einer rückblickenden Schilderung des Vorfalles. Auch hier erscheint der Affekt der Nebenperson wenig differenziert dargestellt; durch einfache Kernbezeichnung — *exceedingly frightened* —, — *more and more frightened, she immediately promised them money* —, wo ein Alleinbericht Harriets anzunehmen ist; und durch eine gewisse Detaillie-

⁸ Works, vol. IV: "Emma", p. 333 (vol. III, ch. III).

rung der Affektreaktion und der beginnenden Ohnmacht von der Stelle an, wo die Rettungsaktion Frank Churchills, der zufällig des Weges kommt, einsetzt: *In this state Frank Churchill had found her, she trembling and conditioning, they (die Zigeuner) loud and insolent. — ... and Harriet eagerly clinging to him, and hardly able to speak, had just strength enough to reach Hartfield, before her spirits were quite overcome.*⁹ Die Art der Einführung und Behandlung des Affekts der Furcht bei einer Nebenperson in unserem Beispiel zeigt deutlich, wie sehr dieser funktionell untergeordnet und auf die Hauptperson und ihr Erleben bezogen ist, womit die Möglichkeit einer selbständigen Differenziertheit der Affektdarstellung nach der psychischen Gesamtreaktion hin bei der Nebenperson ausgeschlossen wird.

In den wenigen übrigen Fällen, wo ein Furchtaffekt bei einer Nebenperson auftritt, wird er durchgehend in Kurzdarstellung angeführt, wie zum Beispiel die Furcht Marias vor der vornehmen und arroganten Lady De Bourgh in "Pride and Prejudice": — (Maria) ..., *frightened almost out of her senses, sat on the edge of her chair, ...*¹⁰; als weiteres Beispiel die verzweifelte Besorgnis von Captain Wentworth in "Persuasion", als die übermütige Louisa Musgrove, die immer wieder von der Hafenmauer hinunterspringt, um von ihm aufgefangen zu werden, plötzlich zu früh springt, stürzt und bewußtlos liegen bleibt: *Captain Wentworth, who had caught her up, knelt with her in his arms, looking on her with a face as pallid as her own, ...*¹¹; oder, in "Sense and Sensibility", der heftige Besorgnisaffekt von Mrs. Dashwood, die zu ihrer schwerkranken Tochter Marianne gereist ist und bei der Ankunft zuerst, das Schlimmste befürchtend, nicht sprechen kann: — *Mrs. Dashwood, ..., had no voice to inquire after her, no voice even for Elinor; —*¹² wobei das Einzelsymptom der Sprechlähmung den Affektvorgang vertritt.

*

Wenn wir uns nun den Fällen von auftretendem Affekt der Furcht bei den Hauptgestalten, d. h. den Heldinnen im Werke von Jane Austen zuwenden, so machen wir die Beobachtung, daß er praktisch

⁹ Works, vol. IV: "Emma", p. 334 (vol. III, ch. III).

¹⁰ Works, vol. II: "Pride and Prejudice", p. 162 (vol. II, ch. VI).

¹¹ Works, vol. V: "Persuasion", p. 109 (vol. I, ch. XII).

¹² Works, vol. I: "Sense and Sensibility", p. 334 (vol. III, ch. IX).

nie in einer einfachen Kurzdarstellung ausgedrückt ist. Eine Ausnahme zeigt sich nur in "Persuasion" bei einem Fall von bloß retrospektiver Besorgnis, die sich bei Anne Elliot zum Affekt verstärkt, als sie aus den Kriegserzählungen von Captain Wentworth, den sie heimlich liebt, vernimmt, wie er einmal mit knapper Not einem vernichtenden Sturm entrann. Annes Affekt wird dabei nur durch das innere Symptom des Schauderns zum Ausdruck gebracht.¹³

In allen übrigen Fällen jedoch macht sich bei der Hauptperson eine mehr oder weniger weitgehende Differenzierung des Furcht-affekts, der stets als innerer Reaktionsvorgang erfaßt wird, bemerkbar. Auch die relativ kurze Darstellung in dem weiter oben (S. 36) aufgeführten, aus "Sense and Sensibility" stammenden Beispiel der heftigen Besorgnis von Elinor um ihre Schwester, die einen Brief von ihrem treulosen Geliebten erhalten hat, weist schon die in dieser Beziehung maßgebenden Aspekte auf: *Elinor, . . . , felt immediately such a sickness at heart as made her hardly able to hold up her head, and sat in such a general tremour as made her fear it impossible to escape Mrs. Jennings's notice.*¹⁴ Es steht hier einmal die Empfindung einer inneren Krampfreaktion im Vordergrund der Darstellung, und sodann das klare Bewußtsein der möglichen Wirkung ihres Zustandes auf die Umgebung, das sich in der Befürchtung äußert, ihre Erregung könnte von der ahnungslosen und arglosen Mrs. Jennings bemerkt werden.

Eine durch den Affekt erzeugte völlige Kopfllosigkeit oder gar eine Ohnmachtsreaktion ergeben sich bei Jane Austens Heldinnen ganz allgemein nie; sie sind alle, selbst die phantasievolle und schwärmerische Catherine in "Northanger Abbey", trotz ihrer Sensibilität mit einer starken seelischen Widerstandskraft begabt. So ist es bezeichnenderweise in der oben angeführten Unfallszene in "Persuasion", bei der alle anderen Anwesenden vor Schreck erstarrt sind, Anne Elliot allein, die sofort aktiv wird, die ebenfalls in Ohnmacht fallende Schwester der verunglückten Louisa stützt und zugleich klare Anweisungen gibt, obwohl ihre eigene heftige Besorgnis im explosiven Sprechstil deutlich gemacht wird:

*"Go to him, go to him", cried Anne, "for heaven's sake go to him. I can support her myself. Leave me, and go to him. Rub her hands, rub her temples; here are salts, — take them, take them."*¹⁵

¹³ Works, vol. V: "Persuasion", p. 66 (vol. I, ch. VIII).

¹⁴ Works, vol. I: "Sense and Sensibility", p. 181 (vol. II, ch. VII).

¹⁵ Works, vol. V: "Persuasion", p. 110 (vol. I, ch. XII).

Auch beim folgenden Vorfall, aus "Northanger Abbey", behindert Catherines Erregung nicht einen Augenblick lang die Bewußtseinstätigkeit,¹⁶ die sich in klaren Befürchtungsvorstellungen äußert, welche sich in der Folge allerdings als unbegründet herausstellen. Eleanor Tilney führt Catherine auf deren Bitten in die unbewohnte Galerie der Abbey, wo die verstorbene Mrs. Tilney lebte, und an deren Betreten Catherine schon einmal vom General gehindert wurde, ein Umstand, hinter welchem der neugierige Gast natürlich sofort irgendein grausiges Geheimnis wittert.

Her agitation as they entered the great gallery was too much for any endeavour at discourse; she could only look at her companion. Eleanor's countenance was dejected, yet sedate; and its composure spoke her enured to all the gloomy objects to which they were advancing. Again she passed through the folding-doors, again her hand was upon the important lock, and Catherine, hardly able to breathe, was turning to close the former with fearful caution, when the figure, the dreaded figure of the General himself at the further end of the gallery, stood before her! The name of "Eleanor" at the same moment, in his loudest tone, resounded through the building, giving to his daughter the first intimation of his presence, and to Catherine terror upon terror. An attempt at concealment had been her first instinctive movement on perceiving him, yet she could scarcely hope to have escaped his eye; and when her friend, who with an apologizing look darted hastily by her, had joined and disappeared with him, she ran for safety to her own room, and, locking herself in, believed that she should never have courage to go down again. She remained there at least an hour, in the greatest agitation, deeply commiserating the state of her poor friend, and expecting a summons herself from the angry General to attend him in his own apartment. No summons however arrived; and at last, on seeing a carriage drive up to the Abbey, she was emboldened to descend and meet him under the protection of visitors.¹⁷

Die Erregung Catherines bei der Erforschung der Galerie bildet eine Mischung aus Neugier und Furcht. Das plötzliche Hinzutreten von General Tilney — als weiteres Furchtmotiv — verstärkt den Erregungszustand weiterhin und läßt den vorher noch gewissermaßen latent wirkenden Affekt nun erst richtig durchbrechen, was sich in einem unvermittelten Fluchtreflex auswirkt. Die nun folgenden Befürchtungen entspringen einer Mischung von Furcht um das eigene Ich und Besorgnis um das Schicksal der Freundin, eine Mi-

¹⁶ Schon ein ausgeprägtes Element der Darstellungsweise von Richardson; vgl. Glättli, p. 60 ff.

¹⁷ Works, vol. V: "Northanger Abbey", pp. 191/2 (vol. II, ch. IX).

schung, welche, wie wir gesehen haben, auch bei Fanny in "Mansfield Park" ihre starke Wirkung nicht verfehlt (vgl. S. 35).

Die Kombination von Neugier und Furcht ist ein durchaus typisches Kennzeichen der psychischen Reaktion der Heldin von "Northanger Abbey" auf die im Lichte ihrer Phantasie so geheimnisvolle Umwelt, ein innerer Widerstreit, der die affektive Spannung und die Heftigkeit der Reaktion noch verstärkt, was aus dem folgenden Beispiel hervorgeht, in welchem Catherine sogleich nach ihrer Ankunft in ihrem sonst enttäuschend modernen Zimmer in einer Ecke eine alte Truhe entdeckt.

Her fearful curiosity was every moment growing greater; and seizing, with trembling hands, the hasp of the lock, she resolved at all hazards to satisfy herself at least as to its contents. With difficulty, for something seemed to resist her efforts, she raised the lid a few inches; but at that moment a sudden knocking at the door of the room made her, starting, quit her hold, and the lid closed with alarming violence. This ill-timed intruder was Miss Tilney's maid, sent by her mistress to be of use to Miss Morland; . . .¹⁸

Die Heftigkeit der Schreckreaktion auf die unerwartete Störung wird hier durch die schon bestehende Spannung zwischen Furcht und Neugier erklärlich.

*

Ihren Höhepunkt erreicht Catherines Erregung in der ersten Nacht, die sie in Northanger Abbey verbringt, und hier zeigt sich nun in differenziertester Weise, wie sehr Jane Austen den Affektvorgang als von innen empfundene Reaktion, d. h. vom Standpunkt und vom Bewußtsein der Heldin aus darstellt. Catherine, in der stürmischen Nacht allein in ihrem Zimmer, sucht vorerst ihrer bewußten Furcht Herr zu werden, indem sie es unternimmt, sich eine furchtlose Haltung vorzutäuschen, die Mutige zu spielen und sich schließlich damit auch innerlich von ihrer Furchtlosigkeit zu überzeugen. Die Selbstüberredung nimmt die detaillierte Form eines Selbstgesprächs an, dessen gewundene Ueberlegungen den forcierten Versuch des Bewußtseins, die Befürchtungen und die daraus resultierende steigende Furchterregung zu ignorieren und zu übertönen, erkennen lassen:

"How glad I am that Northanger Abbey is what it is! If it had been like some other places, I do not know that, in such a night as this, I

¹⁸ Works, vol. V: "Northanger Abbey", p. 164 (vol. II, ch. VI).

could have answered for my courage: — but now, to be sure, there is nothing to alarm one."

She looked round the room. The window curtains seemed in motion. It could be but the violence of the wind penetrating through the divisions of the shutters; and she stepped boldly forward, carelessly humming a tune, to assure herself of its being so, peeped courageously behind each curtain, saw nothing on either low window seat to scare her, and on placing a hand against the shutter, felt the strongest conviction of the wind's force. A glance at the old chest (die, wie sie am Tage entdeckt hatte, nur eine Bettdecke enthielt), as she turned away from this examination, was not without its use; she scorned the causeless fears of an idle fancy, and began with a most happy indifference to prepare herself for bed. "She should take her time; she should not hurry herself; she did not care if she were the last person up in the house. But she would not make up her fire; that would seem cowardly, as if she wished for the protection of light after she were in bed."¹⁹

Catherines Neugier wird jedoch von neuem entfacht durch den Anblick eines alten, schwarzen Kabinetts, wobei sie sich an Henry Tilneys ironische Erzählungen über verborgene Manuskripte erinnert; sie erliegt der Versuchung, die Schubladen zu durchsuchen, doch leistet ihr das Schloß eines inneren Faches Widerstand.

...but at length it did open; and not vain, as hitherto, was her search; her quick eyes directly fell on a roll of paper pushed back into the further part of the cavity, apparently for concealment, and her feelings at that moment were indescribable. Her heart fluttered, her knees trembled, and her cheeks grew pale. She seized, with an unsteady hand, the precious manuscript, for half a glance sufficed to ascertain written characters; and while she acknowledged with awful sensation this striking exemplification of what Henry had foretold, resolved instantly to peruse every line before she attempted to rest.

The dimness of the light her candle emitted made her turn to it with alarm; but there was no danger of its sudden extinction, it had yet some hours to burn; and that she might not have any greater difficulty in distinguishing the writing than what its ancient date might occasion, she hastily snuffed it. Alas! it was snuffed and extinguished in one. A lamp could not have expired with more awful effect. Catherine, for a few moments, was motionless with horror. It was done completely; not a remnant of light in the wick could give hope to the rekindling breath. Darkness impenetrable and immoveable filled the room. A violent gust of wind, rising with sudden fury, added fresh horror to the moment. Catherine trembled from head to foot. In the pause which succeeded, a sound like receding footsteps and the closing of a distant door struck on her affrighted

¹⁹ Works, vol. V: "Northanger Abbey", p. 167 (vol. II, ch. VI).

ear. Human nature could support no more. A cold sweat stood on her forehead, the manuscript fell from her hand, and groping her way to the bed, she jumped hastily in, and sought some suspension of agony by creeping far underneath the clothes. To close her eyes in sleep that night, she felt must be entirely out of the question. With a curiosity so justly awakened, and feelings in every way so agitated, repose must be absolutely impossible. The storm too abroad so dreadful! — She had not been used to feel alarm from wind, but now every blast seemed fraught with awful intelligence. The manuscript so wonderfully found, so wonderfully accomplishing the morning's prediction, how was it to be accounted for? — What could it contain? — to whom could it relate? — by what means could it have been so long concealed? — and how singularly strange that it should fall to her lot to discover it! Till she had made herself mistress of its contents, however, she could have neither repose nor comfort; and with the sun's first rays she was determined to peruse it. But many were the tedious hours which must yet intervene. She shuddered, tossed about in her bed, and envied every quiet sleeper. The storm still raged, and various were the noises, more terrific even than the wind, which struck at intervals on her startled ear. The very curtains of her bed seemed at one moment in motion, and at another the lock of door was agitated, as if by the attempt of somebody to enter. Hollow murmurs seemed to creep along the gallery, and more than once her blood was chilled by the sound of distant moans. Hour after hour passed away, and the wearied Catherine had heard three proclaimed by all the clocks in the house, before the tempest subsided, or she unknowingly fell fast asleep.²⁰

Das komplexe und detailliert geschilderte Affektgeschehen wird unmittelbar ausgelöst durch das Auffinden des verborgenen Manuskripts (das sich am nächsten Tag als alter Wäschezettel erweist), ein an sich harmloses Ereignis, welches nun aber den latenten Erregungszustand Catherine's zum Ausbruch kommen läßt, da es ihren intensiven Phantasievorstellungen plötzlich objektive Wirklichkeit zu verleihen scheint. Ein weiterer Zufall — das Auslöschen der Kerze — verursacht eine Erstarrung als Affekthöhepunkt, wobei aber das Bewußtsein in fieberhaft gesteigerter Wahrnehmungstätigkeit verharret. Eine Lösung erfolgt durch die reflexartige Fluchtreaktion, die als Flucht unter die Bettdecke einen komischen Anstrich erhält. Doch dauert die Affektwirkung an und färbt auch die nun folgenden Ueberlegungen und Wahrnehmungen.

Die differenzierte Darstellung ist wiederum darauf ausgerichtet, den Affektvorgang von innen zu erfassen und als subjektives Erlebnis zu gestalten. Jane Austen erreicht diese Wirkung vor allem ein-

²⁰ Works, vol. V: "Northanger Abbey", pp. 169—171 (vol. II, ch. VI).

mal durch die Verwendung des psychologischen Moments einer affektiven Umfärbung der Umwelt, wie wir sie auch bei der Untersuchung der Methode von Maturin angetroffen haben (vgl. S. 29 ff.), die aber bei Jane Austen, im vorliegenden wichtigsten Beispiel einer Gestaltung des Furchtaffekts, bereits einen hohen Grad der Ausbildung erreicht hat²¹ und das gesamte Affektbild, das die Autorin entwirft, ganz eigentlich beherrscht. Alle objektiven Gegebenheiten — die Geräusche der Sturmnacht, das Klappern der Fensterläden, die Bewegung der Vorhänge, die Schritte im Korridor — werden von Catherines schon bestehender affektiver Erregung in bedrohliche Erscheinungen umgedeutet. So nehmen dann schließlich auch das Murmeln des Windes in den Gängen und sein Rütteln an der Türe für die furchterfüllte Heldin die Bedeutung eines unerkennbaren, unheimlichen Geisterspuks an: eine Erfüllung der objektiven Umgebung mit Affektinhalt, die rückwirkend wiederum die Intensität der affektiven Erregung aufrecht erhält und womöglich verstärkt, wodurch ein rasches Abklingen verunmöglicht wird.

Es ist der offensichtliche Vorteil einer differenzierten Auswertung dieses Moments, daß der Affekt der Heldin dem Leser nicht einfach beschrieben erscheint, sondern daß er die Affektsituation gewissermaßen direkt mit den Augen der Heldin zu sehen vermeint.

Auch ein stilistisches Darstellungsmittel trägt in unserem Beispiel dazu bei, den Eindruck einer "Innenschau" des Affekterlebnisses zu verstärken. Es ist die Verwendung der sogenannten "erlebten Rede" für die vom Affekt gefärbten Gedanken Catherines: *The storm too abroad so dreadful! — She had not been used to feel alarm from wind, but now every blast seemed fraught with awful intelligence. The manuscript so wonderfully found, so wonderfully accomplishing the morning's prediction, how was it to be accounted for? — What could it contain? — to whom could it relate? — by what means could it have been so long concealed? — and how singularly strange that it should fall to her lot to discover it! Till she had made herself mistress of its contents, however, she could have neither repose nor comfort; . . .*

Grammatikalisch gesehen stellt die erlebte Rede²² eine Form der indirekten Rede dar, mit entsprechender Umsetzung des Personal-

²¹ Maturins "Melmoth" entstand ca. 20 Jahre später als "Northanger Abbey"!

²² Allgemein zum Problem der "erlebten Rede" vgl. u. a. Marguerite Lips, "Le style indirect libre" (Thèse, Genève, 1926), wo auch das Englische kurz berücksichtigt ist; sodann W. Günther, "Probleme der Rede-

pronomens (von der 1. in die 3. Person) und "tense-shifting" beim Verb; doch weist sie, hierin formal von der üblichen indirekten Rede abweichend, keinen Einleitungssatz (she said that —, etc.) auf. Schon die Ueberlegungen Catherines vor dem Zubettegehen lassen diese Form erkennen, allerdings noch durch Anführungszeichen besonders als Rede hervorgehoben, was im Gegensatz zur Stelle, die uns hier beschäftigt, den Eindruck erweckt, daß damit ein lautes Selbstgespräch gekennzeichnet werden soll.

Die Stilfigur der erlebten Rede tritt im englischen Roman schon lange vor dem 19. Jahrhundert in Erscheinung; sie ist besonders bei Richardson stark entwickelt, dient jedoch nur zur Wiedergabe von Rede. Doch zeigen sich auch einige wenige Ansätze und Vorstufen zur Verwendung der erlebten Rede bei der Darstellung von inneren Vorgängen, Eindrücken und Reflexionen. Diese Verwendungsart blüht bei Jane Austen fast unvermittelt zu einer hochentwickelten Stilform auf.²³ Die wesentliche dichterische Bedeutung der erlebten Rede als Ausdruck von Reflexion ist darin zu suchen, daß die Gedanken und Emotionen des Helden nicht von außen, durch den Autor beschrieben erscheinen, sondern direkt an den Leser herantreten und ihm so einen Blick in die inneren Erfahrungsvorgänge beim Helden und damit in die Welt seines geistigen und affektiven Seins eröffnen. Voraussetzung dafür bildet die Haltung des Erzählers, der sich so stark in seine Gestalten einzufühlen vermag, daß er sich gewissermaßen hinter sie zurückzieht und sie ihr Leben und Denken scheinbar selber und unabhängig führen läßt.

Daß sogar der Ich-Roman des 18. Jahrhunderts eine solche unmittelbare Erfassung und Selbständigkeit des inneren Seins einer Gestalt nicht erreicht, ist nach Bühler dahin zu erklären, daß die Ich-Form nur scheinbar eine Aufhebung der Vordergrundstellung des Autors als Berichterstatter und als Lenker seiner Figuren bedeutet, indem die Hauptgestalten selbst als berichtende Autobiographen und fiktive Autoren an seine Stelle treten.²⁴

In unserem Beispiel weisen die in erlebter Rede wiedergegebenen Reflexionen Catherines eine starke affektive Unterströmung auf, die

darstellung" (deutsch, franz., ital.) (Diss., Bern, 1927), der vor allem die psychologisch-ästhetischen Probleme diskutiert; und Fritz Karpf, "Die 'Erlebte Rede' im Englischen" (Anglia, vol. LVII, p. 225 ff., 1935).

²³ vgl. W. Bühler, Die 'Erlebte Rede' im englischen Roman, ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens; bes. p. 127 ff. (II, 2. Kap.).

²⁴ vgl. Bühler, op. cit., p. 128.

in einer Häufung von inneren Ausrufen und Fragen den selbst in einer Zwischenphase ruhigerer Ueberlegung weiterwirkenden Eindruck des aufwühlenden Furchterlebnisses erkennen läßt. Die Stilfigur der erlebten Rede wird mit der Wiedergabe dieser affektgefärbten Reflexionen der Heldin von Jane Austen auch in die Darstellung des Affekts der Furcht eingeschaltet und erweist sich, der darin zum Ausdruck gelangenden dichterischen Haltung entsprechend, als wichtiger Beitrag zur differenzierten Gestaltung des subjektiven Affekterlebens und der inneren Reaktion.



Die Untersuchung von Jane Austens Darstellungsmethoden, vorwiegend anhand von "Northanger Abbey", wo die Furcht thematisch eine bedeutendere Rolle spielt als im übrigen Werk, hat einen hohen Grad von Differenziertheit beim Affekt der Furcht der Hauptgestalt, auf deren Erleben sich die ganze Handlung restlos ausrichtet, erwiesen. Der Affekt erscheint sehr oft als komplexe Mischung von Furcht und Neugier; während des ganzen Ablaufs steht das Bewußtsein — dies auch in den anderen Romanen bei allen Fällen von Furcht typisch — sowohl der äußeren Geschehnisse wie der eigenen Reaktion (das letztere deutlich werdend in den Versuchen zur Selbstüberredung) im Vordergrund. Den wichtigsten Beitrag zur Innenschau bei der Erfassung der gesamten Affektreaktion leistet das an einem Höhepunkt der Erzählung stark ausgebildete Moment der affektiven Umfärbung der Umgebung, sowie das Stilmittel der erlebten Rede, in welcher sich die affektbetonte Reflexion der Heldin spiegelt. Es sind dies Elemente, die der Romangestalt zu einer Art von psychologischem Eigendasein verhelfen und die vollkommene Einfühlung der Autorin in ein Affekterlebnis und ihre künstlerische Gestaltungskraft unter Beweis stellen.

III. Maria Edgeworth

Die Werke von Maria Edgeworth entbehren der Einheitlichkeit, wie sie uns bei ihrer Zeitgenossin Jane Austen entgegengetreten ist. Sie verteilen sich über einen längeren Zeitabschnitt — ihr Erstling, „A Parent's Assistant“, ein Band moralischer Kindergeschichten, erschien 1796, ihr letzter Roman, „Helen“ 1834, die letzte Erzählung sogar erst 1847 — und zeigen, in ihrer großen Anzahl, eine Vielfalt von erzählerischen Formen und Absichten: kleine Geschichten neben breit ausgespannenen Romanen, Abenteuererzählungen mit ethnographisch-historischen Themen aus ihrer Heimat Irland (darin ist Maria Edgeworth die unmittelbare Vorgängerin von Walter Scott) neben dem Typus des Persönlichkeitsromans, in dessen Mittelpunkt ein moralisches Problem gestellt wird. Diese formalen wie thematischen Divergenzen werden notgedrungen auch weitgehende Unterschiede in der Behandlung des Affekts der Furcht bedingen; eine Einzeluntersuchung der wichtigsten Werke (eine Auswahl drängte sich bei der großen Fülle auf) scheint daher das natürliche Vorgehen zu sein, wobei vorerst der Typus der kurzen Erzählung, der einen vom Roman völlig verschiedenen Stilcharakter aufweist, an einem Beispiel berücksichtigt werden soll.

*

Als Meisterwerk wird allgemein¹ die 1800 erschienene Erzählung „Castle Rackrent“ angesehen, in welcher Maria Edgeworth das Schicksal und den Verfall einer heruntergekommenen irischen Adelsfamilie in kräftigen, realistischen Strichen zeichnet. Diese Familienannalen sind einem alten schrulligen Diener in den Mund gelegt, dessen einfache und dialektisch gefärbte Ausdrucksweise der knappen Schilderung einen lebhaften und natürlichen Ton verleiht.² In

¹ vgl. Baker, op. cit., vol. VI, p. 28 ff.

² Im Nachwort bekennt sich die Verfasserin noch ausdrücklich und programmatisch zur stilistischen Einfachheit ihrer fiktiven Erzählergestalt:

Uebereinstimmung mit der Einfachheit dieser Stilform und der konzentrierten Kürze der Erzählung steht auch die Behandlung des Furchtaffekts, der bei verschiedenen Gestalten gelegentlich auftritt. Es findet sich dabei durchwegs Kurzdarstellung; und zwar wird meist ein äußeres Reaktionssymptom festgehalten, wodurch sich das traditionelle Bild der Schalendarstellung ergibt, so zum Beispiel bei der Bedrohung des schlaunen Agenten Jason, der sich vom völlig verschuldeten Sir Condry das Land übermachen ließ, durch das wütende Volk, das diesen neuen, ihm verhaßten Herrn nicht akzeptieren will:

— *Jason would not believe me till they came all round the house and to the windows with great shouts — then he grew quite pale, and asked Sir Condry what had he best do! —*³

Ein weiterer Fall der Reaktion auf eine physische Gefahr bietet sich bei der Flucht von Lady Rackrent, die im Begriffe ist, ihren Mann zu verlassen; der Unfall, der sich dabei infolge des plötzlichen Scheuens und Durchgehens des Pferdes ereignet, wird von den alten Leuten in der Lodge geschildert:

... *and the horse took fright at a carrion that lay across the road, and so ran away with the jaunting car, and my lady Rackrent and her maid screaming, and the horse ran with them against a car that was coming from the fair...*⁴

Solche extremen Reaktionen erscheinen nur bei den Frauengestalten der Erzählung; starker Schrecken kann selbst einen Ohnmachtsanfall hervorrufen, so bei der jüdischen Frau von Sir Kit Rackrent, die während sieben Jahren eingeschlossen blieb, da sie ihrem Gatten nicht mehr genehm war und ihm ihre Juwelen nicht zur Verfügung stellen wollte, und die nun von Thady und seinem Sohn benachrichtigt wird, daß Sir Kit in einem Duell tödlich verwundet wurde:

... *and my son Jason ran to unlock the barrack-room, where my lady had been shut up for seven years, to acquaint her with the fatal accident. — The surprise bereaved her of her senses at first, nor would she believe but we were putting some new trick upon her, to entrap her out of her jewels, for a while...*⁵

“The Editor could have readily made the catastrophe of Sir Condry’s history more dramatic and more pathetic, if he thought it allowable to varnish the plain round tale of faithful Thady.”

³ “Castle Rackrent“, p. 57.

⁴ *ibid.*, p. 61.

⁵ *ibid.*, p. 25.

Neben solchen Kurzdarstellungen äußerer Symptome finden sich gelegentlich, vor allem bei den Hauptpersonen, Kerndarstellungen, d. h. einfache Bezeichnungen des Affekts, die nie genauer differenziert werden. So wird zum Beispiel bei Sir Condy, dessen Frau ihm seines Whiskytrinkens wegen eine Szene macht und dabei einen hysterischen Anfall bekommt, der Affekt festgestellt und dazu noch die Stärke seiner Besorgnis mit der Neuheit des Motivs begründet:

*... and went off into a fit of hysterics, as I think Mrs. Jane called it, and my master was greatly frightened, this being the first thing of the kind he had seen; ...*⁶

Es scheint keinem Zweifel zu unterliegen, daß das festgestellte Fehlen einer Differenzierung bei der Darstellung des Affekts der Furcht einerseits durch die kurze Erzählungsform, andererseits auch durch die Zielsetzung der Autorin bedingt ist, der hier nicht am Individuellen, an den psychischen Reaktionen ihrer Gestalten, sondern an der Herausarbeitung der ethnographischen Psychologie, d. h. der typischen irischen "manners" und Charakterzüge gelegen ist.⁷

In den Serien kurzer moralischer Geschichten, die Maria Edgeworth veröffentlichte, gelangt erwartungsgemäß ebenfalls nur undifferenzierte Kurzdarstellung zur Anwendung, wobei jedoch, besonders bei der Ich-Form der Erzählung, hie und da eine Erweiterung festzustellen ist in Gestalt einer Einbeziehung subjektiv empfundener physischer Symptome; zum Beispiel das herkömmliche Symptom des beklemmenden Herzklopfens oder des kalten Schweißes, wie es im folgenden Ausschnitt aus der Erzählung "Murad the Unlucky" erscheint, wo der Kaufmann Murad eine Kiste mit Kleidern, die sich als von Pestkranken stammend herausstellen, gekauft hat:

*The horror I felt, when I discovered that I had spread the infection of the plague, and that I had probably caught it myself, overpowered my senses; a cold dew spread over all my limbs, and and I fell down upon the lid of the fatal chest in a swoon.*⁸

*

Auch in dem 1809 erschienenen Roman "The Absentee" steht ein irisches Problem im Vordergrund: die Vernachlässigung der irischen

⁶ "Castle Rackrent", p. 36.

⁷ "(The Editor) ... lays it before the English reader as a specimen of manners and characters, which are, perhaps, unknown in England." (Nachwort zu "Castle Rackrent").

⁸ Popular Tales, vol. II, p. 31.

Güter durch einen Landadel, der mit kostspieligen Vergnügungen in der hohen Gesellschaft von Dublin und London vollauf beschäftigt ist und dadurch seine heimatlichen Besitzungen der Mißwirtschaft blutsaugender Agenten überlassen muß.

Die stark satirische Auswertung des Themas wird dabei auch in der Behandlung der Furcht und ihres Affekts deutlich. Bei den Hauptpersonen (Lord Colambre und sein Vater, Lord Clonbrony, die Lady Clonbrony zu überreden versuchen, das Londoner Leben aufzugeben und ihren Pflichten in Irland nachzukommen) ist es einmal die Furcht vor dem unerwartet auftauchenden Pfändungsbeamten, die sie erleiden läßt:

*A knock at the house-door.
"Who is it? What is it?" cried Lord Clonbrony, growing very pale.
Lord Colambre changed colour, too, and ran downstairs.
... Lady Clonbrony leant back, trembling, and ready to faint.⁹*

An einer anderen Stelle machen sich bei der snobistischen und um ihren gesellschaftlichen Ruf besorgten Lady Clonbrony, die sich ihrer irischen Herkunft schämt, Anzeichen höchsten Schreckens bemerkbar, wie sie vernimmt, daß ihr Gatte seinen humorvollen und etwas vulgären irischen Freund zu ihrem großen Abendempfang in London einladen will:

The next morning, at breakfast, Lord Clonbrony talked of bringing Sir Terence with him, that night, to her gala. She absolutely grew pale with horror.

"Good heavens! Lady Langdale, Mrs. Dareville, Lady Pococke, Lady Chatterton, Lady D —, Lady G —, his grace of V —, what would they think of him!...¹⁰

Bei allen diesen und ähnlichen Stellen geht die Darstellung des Affekts nicht über die Kurzform hinaus. Differenzierter hingegen erscheint die Reaktion gestaltet bei dem schurkischen Agenten Garraghty, der in der Abwesenheit Lord Clonbronys das irische Gut verwaltet, und dessen schwere Betrügereien von Lord Colambre entdeckt werden:

"... Is it so, or is it not, Mr. Garraghty? Deny it if you can."

Mr. Garraghty grew pale; his lips quivered; he stammered; and, after a shocking convulsion of face, could at last articulate only, —

"That there was a great difference between tenant and tenant, his lordship must be sensible, especially for so large a rent."¹¹

⁹ "The Absentee", p. 171 (ch. XIV).

¹⁰ *ibid.*, p. 21 (ch. II).

¹¹ *ibid.* pp. 155/6 (ch. XIII).

Die äußere Reaktion wird in den Einzelheiten der Krampfauswirkung auf die Gesichtsmuskulatur (Zittern der Lippen, Verzerrungen) erfaßt. Das Darstellungsmoment einer affekthaften Sprechweise wird hingegen nicht ausgewertet, die Beteuerungen des Agenten folgen in indirekter Rede ohne stilistische Steigerung. Doch wird diese Möglichkeit an einer anderen Stelle ausgenützt, wo Garraghty, über die vernichtenden Anklagen von Lord Colambre bestürzt und durch seine Furcht verwirrt und im Sprechen gehemmt, sich ständig wiederholt und außerstande ist, fertige Sätze zu äußern:

"My lord, since it is so — my lord, may I ask you", said Mr. Garraghty, now sufficiently recovered to be able to articulate, but scarcely to express his ideas! "if what your lordship hinted just now —"

"I hinted nothing, sir; I spoke plainly."

*"I beg pardon, my lord", said old Nick (Garraghtys Uebername); "respecting vice, was levelled at me; because if it was, my lord", trying to stand erect; "let me tell your lordship, if I could think it was —"*¹²

Die Ueberbetonung äußerer Reaktionssymptome, wie sie die beiden letzten Beispiele aufweisen, verfehlt nicht ihre leicht groteske Wirkung und betont dazu die schurkische Feigheit des Agenten; sie steht im Einklang mit der moralisierend-satirischen Absicht des Romans.

*

Ein weiterer irischer Roman, "Ormond" (1817), schildert in beinahe picaresker Fülle eine Reihe von Abenteuern und exzentrischen Charakteren, welche das Leben eines heißblütigen jungen Helden begleiten, der durch manche Prüfung sich allmählich die Weisheit der Mäßigung erlernen muß. Das Motiv der Furcht um das eigene Ich erscheint dabei selten und ist nicht von wesentlicher Bedeutung; es ist vor allem eine zum Affekt gesteigerte Besorgnis, die gelegentlich auftritt, und die bei den Nebenpersonen gewöhnlich nur zu einer Kurzdarstellung, ohne Detaillierung, Anlaß gibt. Eine größere Aufmerksamkeit widmet die Autorin hingegen den Emotionen ihres Helden, wobei auch, wie im folgenden Zitat, sein Affekt der Besorgnis eine gewisse Ausgestaltung erfahren kann. Der unbesonnene Harry Ormond hat in betrunkenem Zustande im Gefolge eines Streites den harmlosen und einfachen jungen Bauern Moriarty Carroll angeschossen. Ernüchtert und entsetzt über seine Tat verbringt er

¹² "The Absentee", p. 149 (ch. XII).

nun eine unruhige Nachtwache bei dem lebensgefährlich Verletzten, von Reue geplagt und das Schlimmste befürchtend. Moriarty will ihn beruhigen und bittet ihn, mühsam sprechend, sich doch auch zur Ruhe zu legen:

Ormond immediately threw himself upon the other bed, that he might relieve Moriarty's feelings. The good-nature and generosity of this poor fellow increased Ormond's keen sense of remorse. As to sleeping, for him it was impossible; whenever his ideas began to fall into that sort of confusion which precedes sleep, suddenly he felt as if his heart was struck or twinged, and he started with the recollection that some dreadful thing had happened, and wakened to the sense of guilt and all its horrors. Moriarty now lying perfectly quiet and motionless, and Ormond not hearing him breathe, he was struck with the dread that he had breathed his last. A cold tremor came over Ormond — he rose in his bed, listening in acute agony, when to his relief he distinctly heard Moriarty breathing strongly, and soon afterward (no music was ever so delightful to Ormond's ear) heard him begin to breathe loudly, as if asleep.¹³

Das Hauptgewicht bei dieser Darstellung des inneren Vorgangs liegt auf dem Bewußtsein der Schuld und dem damit verbundenen Furcht- und Reuegefühl, die den Anlaß zu einer sich in starker körperlicher Empfindung kristallisierenden inneren Unruhe geben (— *suddenly he felt as if his heart was struck or twinged* —). Damit ist der heftige Affekt der Besorgnis schon vorbereitet, der durch das plötzliche Aussetzen der lauten Atemzüge des Patienten ausgelöst wird, und welcher im Symptom einer inneren körperlichen Empfindung — *a cold tremor* — festgehalten ist.

*

Im gleichen Jahre wie "Ormond" erschien der Roman "Harrington", der sich primär als Problemroman gegen den Antisemitismus wendet, jedoch ziemlich unvermittelt in eine reine Abenteuererzählung übergeht. Die Furcht bildet besonders zu Anfang ein wichtiges Motiv für die Handlung. Harrington beobachtet als Kind eines Abends neugierig einen alten jüdischen Kleidersammler mit einem gütigen Gesicht. Da der Kleine sich sträubt, als er zu Bett gehen soll, droht ihm das Kindermädchen mit dem Juden und dessen großem Sack. Der Knabe wird nun, erschrocken und fügsam geworden, zu Bett gebracht; seine Phantasie beschäftigt sich nun aber intensiv mit der Gestalt des Juden:

¹³ "Ormond", p. 23 (ch. II).

To sleep I could not go, but full of fear and curiosity I lay, pondering on the thoughts of Simon the Jew and his bag, who had come to carry me away in the height of my joys. His face, with the light of the torch upon it, appeared and vanished, and flitted before my eyes.¹⁴

Am nächsten Tage wird er in seinen Furchtvorstellungen noch weiter bestärkt durch das Kindermädchen, dem die prompte Wirkung dieses "Erziehungsmittels" nicht entgangen ist, und das dem Knaben nun unter dem Siegel des Geheimnisses Schauernmärchen aufischt von Juden, die bei ihren Festen kleine Kinder opfern oder sogar mit deren Fleisch Handel treiben. Damit wird die Furcht des Kindes zu einem fixierten Affektzustand und wächst sich allmählich zu einer eigentlichen psychischen Erkrankung aus, die auch durch die nun zu spät erfolgenden Aufklärungen von seiten der über die Folgen ihrer Handlungsweise erschrockenen Urheberin nicht behoben werden kann. Die affektbedingten Phantasievorstellungen, von denen der Knabe nachts verfolgt wird, erfahren eine detaillierte Schilderung:

I shudder when I look back to all I suffered during the eighteen months I was under her tyranny. Every night, the moment she and the candle left the room, I lay in an undescribable agony of terror; my head under the bed-clothes, my knees drawn up in a cold perspiration. I saw faces around me grinning, glaring, receding, advancing, all turning at last into the same face of the Jew with the long beard and the terrible eyes; and that bag, in which I fancied were mangled limbs of children — it opened to receive me, or fell upon my bed, and lay heavy on my breast, so that I could neither stir nor scream; in short, it was one continued nightmare; there was no refreshing sleep for me till the hour when the candle returned, and my tyrant — my protectress as I thought her — came to bed.¹⁵

Hier haben wir es nun auch bei Maria Edgeworth mit einer ziemlich differenzierten Darstellung einer im wesentlichen von innen gesehenen Affektreaktion zu tun, bei welcher das Hauptaugenmerk auf das bewußte Erleben der betroffenen Person gerichtet ist. Die alptraumartigen Visionen, in ihren einzelnen Bewegungsdetails erfaßt, werden als psychisches Phänomen unmittelbar mit der körperlichen Empfindung in Bezug gesetzt: es ist die Phantasievision des ihm auf die Brust fallenden Sackes, welche den Knaben eines Druckgefühls bewußt werden läßt und ein völliges Versagen der willensmäßigen Abwehr einleitet.

*

¹⁴ "Harrington", p. 10 (ch. I).

¹⁵ *ibid.*, pp. 11/12 (ch. I).

Ausgeprägt ist das Interesse der Autorin für den Affekt der Furcht besonders in ihrem letzten größeren Werk, dem Problemroman "Helen" (1834); das Vorgehen bei der Darstellung dieses psychologischen Motivs zeigt dabei Züge starker Differenzierung des von innen gesehenen, subjektiven Erlebnisses. Für die große Bedeutung der Furcht in diesem Roman lassen sich thematische Gründe anführen. Verbunden mit der, wie in den meisten übrigen Werken von Maria Edgeworth, stark betonten Tendenz, die "follies of fashionable life" anzuprangern, erscheint das zentrale moralische Problem von Lüge und Wahrheit, von Verheimlichung einer Schuld und der daraus entstehenden Furcht vor dem Zusammenbruch des sorgfältig errichteten Lügengebäudes.

Die etwas eitle und oberflächliche Lady Cecilia Clarendon hat ihrem Gatten, für den die Ueberzeugung von der absoluten Unberührtheit seiner Frau an Leib und Seele, vor ihrer Ehe, eine wichtige Vorbedingung seiner Liebe bedeutet, eine frühere Beziehung zu einem Abenteurer und Frauenjäger verheimlicht. Wie nun ein Bündel ihrer alten Liebesbriefe zum Vorschein kommt und in einem Memoirenwerk veröffentlicht werden soll, findet sie nicht den Mut, die Wahrheit einzugestehen und unterschiebt die Urheberschaft der Briefe ihrer Freundin Helen, deren Schrift der ihrigen gleicht. Helen, die als großherzige Heldin im Mittelpunkt der ganzen Handlung steht, fühlt sich aus Loyalität ihrer Freundin gegenüber dazu verpflichtet, die Täuschung aufrecht zu erhalten, wenigstens bis Lady Cecilia einen günstigen Zeitpunkt für eine Beichte finden würde: sie verliert dadurch die Achtung von General Clarendon und gefährdet ihr eigenes Verlöbniß. Um den gesellschaftlichen Skandal, in den die unschuldige Helen nun verwickelt ist, wenigstens etwas einzudämmen, fordert Clarendon sie auf, die möglicherweise gefälschten Stellen in der Briefsammlung herauszusuchen. Während des Durchlesens der Briefe, die Lady Cecilia hoffnungslos kompromittieren würden, in einem ausweglosen seelischen Dilemma und ständiger nervöser Spannung befangen, wird Helen nun durch die Rückkehr des Generals überrascht, der sie zu sprechen wünscht. Ihre Besorgnis für die Freundin, ihr Bangen um die eigene Zukunft, sowie die Furcht vor der Respektsperson des Generals bilden das komplexe Motiv für ihre nun auftretende affektive Erregung, die, als eindrucklicher Gegensatz zu ihrer sonst ruhigen und besonnenen Natur, in einem Ohnmachtsanfall gipfelt:

...Next came the General; — on hearing his step, Helen's anxiety became so intense, that she could not, at the moment he came near, catch the sound or distinguish which way he went. Strained beyond its power, the faculty of hearing seemed suddenly to fail — all was confusion, an indistinct buzz of sounds. The next moment, however, recovering, she plainly heard his step in the front drawingroom, and she knew that he twice walked up and down the whole length of the room, as if in deep thought. Each time as he approached the folding-doors she was breathless. At last he stopped, his hand was on the lock — she recollected that the door was bolted, and as he turned the handle she, in a powerless voice, called to tell him, but not hearing her, he tried again, and as the door shook she again tried to speak, but could not. Still she heard, though she could not articulate. She heard him say,

"Miss Stanley, are you there? Can I see you?"

But the words — the voice seemed to come from afar — sounded dull and strange. She tried to rise from her seat — found a difficulty — made an effort — stood up — she summoned resolution — struggled — hurried across the room — drew back the bolt — threw open the door — and that was all she could do. In that effort strength and consciousness failed — she fell forward and fainted at the General's feet.¹⁶

Der stufenweise Ablauf der Affektreaktion bis zum Höhepunkt der Erregung, die in einer Ohnmachtslösung ihr abruptes Ende findet, ist vollständig als innerer Vorgang erfasst. Das äußere Geschehen — die nahenden Schritte des Generals, seine Rufe — erscheint im subjektiven Spiegelbild der vom Bewußtsein aufgenommenen Eindrücke akustischer Art: *an indistinct buzz of sounds; ... — the voice seemed to come from afar — sounded dull and strange — ...*; wobei sich der Affekt in der symptomatischen Verschwommenheit dieser Gehörwahrnehmungen bemerkbar macht. Das Ganze ist der Ausdruck einer Bewußtseinsstörung von schwankender Intensität, die bereits den kommenden Zusammenbruch andeutet, obwohl sich die Heldin vorübergehend noch einmal auffangen kann und klare Ueberlegungen über die Bedeutung der Geräusche im Nebenzimmer anzustellen vermag (*...and she knew that he twice walked up and down the whole length of the room, as if in deep thought.*). Das Rütteln an der Türe jedoch verstärkt den Affekt erneut und bewirkt bei Helen eine Sprechlähmung, und ihr Versuch, aufzustehen und die Türe zu öffnen, wird nun zum Kampf einer äußersten Willensanspannung gegen die affektbedingte Reaktionslähmung, gegen den Hintergrund des verdämmernden Bewußtseins dargestellt.

¹⁶ "Helen", pp. 332/3 (ch. XXXIX).

Diese letzte Phase des inneren Affektvorgangs erfährt auch eine stilistische Ausgestaltung, welche den Widerstreit und das Hin und Her zwischen Willensanstrengung und affektiver innerer Hemmung in der gesteigerten Form kurzer parataktischer Verbalausdrücke deutlich macht, deren verbindungs- und pausenlose Folge das Krampfartige und zur Krisis Drängende des Affektzustandes noch unterstreicht: *She tried to rise from her seat — found a difficulty — made an effort — stood up — she summoned resolution — struggled — hurried across the room — drew back the bolt — threw open the door — ...*

Wie bei Jane Austen, findet auch bei Maria Edgeworth öfters das Stilmittel der erlebten Rede Verwendung zur Darstellung der Reflexion im Rahmen des inneren Erlebens der Heldin, an welches der Leser dadurch unmittelbar, sozusagen unter Ausschluß des berichtenden Autors, herangeführt wird. In "Helen" erscheint die erlebte Rede bei der Hauptgestalt gelegentlich auch im Dienste der Darstellung des Affekts der Furcht, d. h. der von ihm gefärbten Bewußtseins- und Reflexionstätigkeit, wie das zum Beispiel im folgenden Zitat der Fall ist, in dem Helen nachts in einem Vorzimmer bei ihrer mütterlichen Freundin und Beschützerin Lady Davenant, der Gattin eines Politikers, das Schreibpult, in welchem Lady Davenant unter anderem Geheimpapiere verwahrt, unverschlossen findet und daraufhin bemerkt, daß sich jemand hinter einem Vorhang versteckt hält. Ihr Verdacht fällt sogleich auf den Pagen Carlos, dem sie schon lange mißtraut, und von dem sie darum gehaßt wird. Ihre Ueberlegungen und Befürchtungen werden durch die Stilfigur der erlebten Rede an den Leser herangetragen, der so die Szene vom Standpunkt der Heldin und von ihrem Erleben aus verfolgt. Der Einfluß der affekthaften Erregung auf den Gedankengang der Heldin ist sichtbar in den inneren Ausrufen und in der Sprunghaftigkeit der Ueberlegungen, die hie und da durch abgebrochene oder unvollständige Sätze stilistisch unterstrichen wird:

She stood looking at the lock, and considering how this could be, and as she remained perfectly still, she heard, or thought she heard some one breathing near her. Holding in her own breath she listened and cautiously looked round without stirring from the place where she stood — one of the window curtains moved, so at least she thought — yes, certainly there was some living thing behind it. It might be lady Davenant's great dog which sometimes came in here: but looking again at the bottom of the curtain she saw a human foot. The page, Carlos! was her instant suspicion, and his vengeful face came before her, and a vision of a stiletto! or she did not well

know what. She trembled all over; yet she had presence of mind enough to recollect that she should not seem to take notice. And, while she moved about the books on the table, she gave another look, and saw that the foot was not withdrawn. She knew she was safe still, it had not been perceived that she had seen it: now what was she to do? "Go up to that curtain and draw it back and face the boy" — but she did not dare; yet he was only a boy — But it might be a man, and not the page. Better go and call somebody — tell lady Davenant. She MUST go through the antechamber, and pass close to that curtain to open the door. All this was the thought of one moment, and she went on, holding up the light to the book-shelves as if in quest of some book, and kept coasting along to gain the door; she was afraid when she was to pass the window-curtain, either of touching it, or of stumbling over that foot. But she got past without touching or stumbling, opened the door, whisked through — that was done too quickly, but she could not help it, — she shut, bolted the door, and ran across the ante-chamber to lady Davenant's bed-room.¹⁷

*

Wenn die abenteuerliche, ethnographische Erzählung in Bezug auf die Möglichkeit einer differenzierten Darstellung des Affekts der Furcht im allgemeinen ein negatives Resultat gezeitigt hat, so beweist dagegen der moralische Problemroman von Maria Edgeworth, wie er besonders durch "Helen" vertreten ist, bei all seiner sonstigen künstlerischen Fragwürdigkeit,¹⁸ ein starkes Interesse der Autorin an der Ausgestaltung des Furchtaffekts ihrer Hauptperson, welche, wie bei Jane Austen, durch ein methodisch differenziertes Vorgehen bei der Erfassung des Affekterlebnisses von innen, vom Bewußtsein der betroffenen Person aus erreicht wird.

¹⁷ "Helen", p. 242 (ch. XXVIII). (Die Hervorhebung der erlebten Rede im Zitat stammt von uns.)

¹⁸ Maria Edgeworth selbst scheint sich solcher Schwächen — und ihrer Stärke auf einem anderen Gebiet — durchaus bewußt zu sein, wenn sie von ihrem Roman "Helen" sagt: "there is no humour in it, and no Irish character", und entschuldigend beifügt: "It is impossible to draw Ireland as she now is in a book of fiction — realities are too strong, party passions too violent to bear to see, or care to look at their faces in the looking-glass." (M. Edgeworth, Chosen Letters, p. 384. ed. F. V. Barry, 1931).

IV. Walter Scotts «Waverley Novels» und andere zeitgenössische historische und ethnographische Romane

1. Walter Scott

Die Furcht als Reaktion auf Bedrohungen und Gefahren natürlicher und zuweilen auch übernatürlicher Art tritt in den historischen Romanen von Walter Scott, rein zahlenmäßig betrachtet, häufig in Erscheinung. Von dieser Feststellung müssen wir jedoch im wesentlichen die Gestalt des Helden ausnehmen, der sich in allen Gefahren durch mutige Entschlossenheit und in der Mehrzahl der Fälle durch die Abwesenheit einer ausgeprägten affektiven Furchtreaktion auszeichnet. Nicht ganz so unerschütterlich ist immerhin die furchtlose Haltung des jugendlichen und unerfahrenen Helden, der sich zum erstenmal einer ihm noch ungewohnten Bedrohung gegenüberübersieht. So kann sich zum Beispiel der junge, romantisch-begeisterte Edward Waverley einer Furchtanwandlung nicht erwehren, als er die erste Nacht in einer Höhle bei einer Gruppe von verfemten und räuberischen Hochländern verbringt, die unter der Führung des wilden Donald Bean Lean stehen:

*Waverley felt an involuntary shudder creep over him at the mysterious language held by this outlawed and lawless bandit,...*¹

Der junge Engländer Arthur de Vere, der Sohn des Earl of Oxford, in "Anne of Geierstein", empfindet einen lähmenden Schrecken, als er, in einem Sturm in den Schweizer Bergen den Weg nach Geierstein erkundend, plötzlich einen Felsen unter seinen Füßen sich lösen spürt und, an einen Baum geklammert, über einem schwindelerregenden Abgrund hängen bleibt. Ein eigentlicher Furchtaffekt tritt nur kurz auf, doch braucht Arthur einige Zeit, bis er seinen

¹ Works, vol. 1: "Waverley", pp. 152/3 (ch. XVII).

Schwindelanfall, der als physischer Vorgang detailliert wird, gemeistert hat und seine Lage mit Entschlossenheit ins Auge fassen kann.²

Uebernatürliche Erscheinungen hingegen sind dazu angetan, auch andere, durchaus erprobte Helden wenigstens für kurze Zeit in ihrer Entschlußkraft zu lähmen. Dies ist zum Beispiel der Fall beim Master of Ravenswood in "The Bride of Lammermoor", der im Walde der geisterhaften, in ein Leichentuch gekleideten Gestalt der blinden Weissagerin Alice begegnet (die er nachher, als er zur Nachprüfung hingeht, tot in ihrer Hütte findet):

... the Master of Ravenswood remained rooted to the ground whereon he had stood when he caught his last view of her. At length, summoning up his courage, he advanced to the spot on which the figure had seemed to be seated; but neither was there pressure of the grass, nor any other circumstance, to induce him to believe that what he had seen was real and substantial.³

Wenn der rasch überwundene Anflug von Furcht bei Ravenswood, der sofort zu entschlossener Nachforschung übergeht, nur indirekt durch die Tatsache der Bewegungslosigkeit angedeutet ist, so malt dagegen der Autor das Scheuen des Pferdes vor der Erscheinung und seine Erregung auch nach dem Verschwinden der Gestalt in wesentlichen Einzelheiten aus und betont damit das Schauerliche der Szene, das im schwachen Affekt des Helden selbst so wenig sichtbar wird.⁴

Im Gegensatz zum Typus des Helden, der selbst in höchster Gefahr von einer Furchtempfindung gewöhnlich nur vorübergehend gestreift wird, neigen die Frauengestalten in den Romanen Scotts zu extremen Affektreaktionen. Zwei Beispiele müssen hier in Vertretung vieler ähnlicher Fälle genügen. In "Old Mortality" fällt Edith Bellenden, die sonst als mutiger und entschlossener Charakter gezeichnet ist, in Ohnmacht, als sie am Fenster ihren totgeglaubten

² Works, vol. 23: "Anne of Geierstein", p. 26 ff. (ch. II).

³ Works, vol. 8: "The Bride of Lammermoor", p. 221 (ch. XXIII).

⁴ *ibid.*, pp. 220/21: — His horse, which was moving slowly forward, suddenly interrupted its steady and composed pace, snorted, reared, and, though urged by the spur, refused to proceed, as if some object of terror had suddenly presented itself. . . .

. . . he found his horse sweating and terrified, as if experiencing that agony of fear, with which the presence of a supernatural being is supposed to agitate the brute creation. The Master mounted, and rode slowly forward, soothing his steed from time to time, while the animal seemed internally to shrink and shudder, as if expecting some new object of fear at the opening of every glade.

Henry Morton, der nach den Jahren der Verbannung in Holland wieder zurückgekehrt ist, erblickt:

*As she spoke these words, she slowly raised her eyes, which had before been hidden by her hand, to the latticed window of her apartment, which was partly open, uttered a dismal shriek, and fainted.*⁵

Schreie erscheinen auch bei andersgearteten Furchtmotiven häufig als typisch weibliches Affektsymptom; so unter anderem in "Kenilworth" bei der sanften Amy Robsart, deren Heirat mit dem Grafen Leicester von diesem aus staatspolitischen Gründen geheimgehalten wird, als sie auf Schloß Kenilworth von einem betrunkenen Gefolgsmann, der sie für irgendeine kleine Kurtisane hält, bedrängt wird:

"Good friend", said the Countess, in great terror at the ruffian's determined and audacious manner, "I prithee begone, and leave me."

*"And so I will, pretty one, when we are tired of each other's company — not a jot sooner." — He seized her by the arm, while, incapable of further defence, she uttered shriek upon shriek.*⁶

Auch in anderen, weniger kritischen Situationen zeigen sich bei Scotts Frauengestalten in stereotyper Weise Symptome wie heftiges Zittern, tödliche Blässe usw.

Dieselben heftigen Auswirkungen der Furcht beobachten wir bei den sogenannten niederen Charakteren, bei Bediensteten, Bauern, Wirten und ähnlichen Gestalten. Es sei hier nur die Reaktion des Dieners Halliday in "Old Mortality" angeführt, der, wie Edith Belenden, ebenfalls den "Geist" des totgeglaubten Morton im Garten gesehen hat und nun Meldung erstattet: — ... *he stumbled into the room with a countenance as pale and ghastly as terror could paint it.*⁷

Die Darstellung geht dabei in der Mehrzahl der Fälle nicht über die Kurzform hinaus, die ein äußeres Reaktionssymptom festhält. Sie ist oft durch immer wiederkehrende vergleichende Metaphern erweitert, wodurch der dargestellte Affekt noch mehr dem individuellen, subjektiven Erleben der betroffenen Person entrückt und damit typisiert erscheint; so z. B. (bei der Zofe Janet) ... *trembling like an aspen leaf* ...⁸; ... *Lucy, turning as pale as ashes* ...⁹; oder

⁵ Works, vol. 5: "Old Mortality", p. 360 (ch. XXXVIII).

⁶ Works, vol. 12: "Kenilworth", pp. 357/8 (ch. XXXIII).

⁷ Works, vol. 5: "Old Mortality", p. 362 (ch. XXXVIII).

⁸ Works, vol. 12: "Kenilworth", p. 241 (ch. XX).

⁹ Works, vol. 8: "The Bride of Lammermoor", p. 209 (ch. XXII).

die Furcht Prince Johns, des feigen Usurpators in "Ivanhoe", dem die Vermutung zugetragen wird, der im Turnier siegreiche unbekannte Ritter könnte der heimlich aus Gefangenschaft nach England zurückgekehrte König Richard sein:

*"Over God's forbode!" said Prince John, involuntarily turning at the same time as pale as death, and shrinking as if blighted by a flash of lightning; . . .*¹⁰

*

Einzelne innerlich empfundene Furchtsymptome — Schaudern, Herzklopfen usw. — sind gelegentlich bei den Hauptpersonen zu finden; dies ist zum Beispiel der Fall beim jungen Quentin Durward, der gleich bei seinem ersten Abenteuer in Frankreich den Häschern König Ludwigs in die Hände fällt und nahe daran ist, kurzerhand gehängt zu werden:

*The blood ran cold in Quentin's veins, when he saw three cords selected, and perceived that it was proposed to put one around his own neck.*¹¹

Eine eigentliche Differenzierung des inneren Affekterlebnisses jedoch ist fast nie feststellbar, und die Darstellungsweise im folgenden Zitat aus "Old Mortality" kann kaum anders denn als interessanter Sonderfall bewertet werden. Henry Morton, der Führer der gemäßigten Partei unter den Aufständischen, wird nach der Niederlage von Bothwell Bridge auf der Flucht von einigen fanatischen Cameronians in einem einsamen Haus gefangen genommen, des Verrats an der heiligen Sache bezichtigt und zum Tode verurteilt. Für die Vollstreckung des Urteils sehen sich die Eiferer gezwungen, erst die Mitternachtsstunde und damit das Ende des Sabbath abzuwarten. Bezeichnenderweise fühlt sich Scott, bevor er auf die Schilderung von Henrys Furcht eintritt, verpflichtet, dem Leser verschiedene entschuldigende Gründe für die Furcht des bisher so unerschrockenen, jetzt aber in aussichtsloser Lage zu passivem Abwarten verdamnten Helden angesichts des sicheren Todes aufzuzählen, nachdem er seine Furchtlosigkeit bei anderer Gelegenheit nochmals betont hat:

But now, among these pale-eyed and ferocious zealots, whose hardened brows were soon to be bent, not merely with indifference, but

¹⁰ Works, vol. 9: "Ivanhoe", p. 103 (ch. IX).

¹¹ Works, vol. 16: "Quentin Durward", p. 84 (ch. VI).

with triumph, upon his execution, — without a friend to speak a kindly word, or give a look either of sympathy or encouragement, — awaiting till the sword destined to slay him crept out of the scabbard gradually, and as it were by strawbreadths, and condemned to drink the bitterness of death drop by drop, — it is no wonder that his feelings were less composed than they had been on any former occasion of danger. His destined executioners, as he gazed around them, seemed to alter their forms and features, like spectres in a feverish dream; their figures became larger, and their faces more disturbed; and, as an excited imagination predominated over the realities which his eyes received, he could have thought himself surrounded rather by a band of demons than of human beings; the walls seemed to drop with blood, and the light tick of the clock thrilled on his ear with such loud, painful distinctness, as if each sound were the prick of a bodkin inflicted on the naked nerve of the organ.¹²

Scott hat hier bei seinem Helden den inneren Vorgang der affektiven Umfärbung der Umgebung in seinen Einzelheiten erfaßt; die Männer um ihn herum werden zu drohenden Dämonengestalten, ihre körperlichen Proportionen beginnen sich dementsprechend in den Augen Henrys, einem Traume gleich, zu vergrößern und zu verzerren; selbst das Ticken der Uhr beantworten seine im Affekt überscharfen Sinne mit einer Schmerzempfindung des Gehörs, die mittels eines eindringlichen Vergleichs näher charakterisiert wird. Zweifellos gewinnt die ganze Szene — ein dramatischer Höhepunkt der Handlung — gerade mit der direkten Teilnahme des Lesers am inneren Affektvorgang und an der Empfindung des Helden, welche durch eine solche Darstellungsweise ermöglicht wird, stark an Eindringkraft.¹³

*

Wenn im allgemeinen eine differenzierte Darstellung der inneren Furchtreaktion bei Walter Scott nicht anzutreffen ist, so schenkt er dagegen der äußerlich sichtbaren Reaktion der Nebenpersonen oft besondere Aufmerksamkeit. An vielen Stellen können wir eine starke Detaillierung der körperlichen Auswirkungen des Affekts, die weit über die formelhafte Kurzdarstellung hinausreicht, be-

¹² Works, vol. 5: "Old Mortality", p. 313 (ch. XXXIII).

¹³ Baker (op. cit., vol. VI, p. 157) lobt gerade die "intensity" dieser Szene als Beispiel unter vielen anderen darstellerischen Höhepunkten des Romans, der allgemein zu den meisterlichsten unter Scotts Werken gezählt wird, und von dem Baker eingangs (p. 154) sagt: "It is more than a novel, it is an historical monument, by far the finest of his representations of a past era, its men, its manners, ideas, and events. Scott never built better..."

obachten. So gibt der Autor im nachstehenden Beispiel den Ablauf der äußeren Reaktion in allen Bewegungseinzelheiten wieder. Der als Pilger verkleidete Ivanhoe weckt den furchtsamen und um sein Geld besorgten alten Juden Isaac, dessen Aufgeschrecktwerden aus einem Angsttraum eine groteske Reaktion nach sich zieht: — ... *the old man started up, his grey hair standing almost erect upon his head, ...* —. Ivanhoe beruhigt ihn zuerst und warnt ihn dann, daß ihm auf dem Wege ein Ueberfall von seiten dreier normannischer Ritter bevorsteht, worauf der Alte vollends seine Fassung verliert:

It is impossible to describe the extremity of terror which seized upon the Jew at this information, and seemed at once to overpower his whole faculties. His arms fell down to his sides, and his head drooped on his breast, his knees bent under his weight, every nerve and muscle of his frame seemed to collapse and lose its energy, and he sunk at the foot of the Palmer, not in the fashion of one who intentionally stoops, kneels, or prostrates himself to excite compassion, but like a man borne down on all sides by the pressure of some invisible force, which crushes him to the earth without the power of resistance.

*"Holy God of Abraham!" was his first exclamation, folding and elevating his wrinkled hands, but without raising his grey head from the pavement; "Oh, holy Moses! O, blessed Aaron! the dream is not dreamed for nought, and the vision cometh not in vain! I feel their irons already tear my sinews! I feel the rack over my body like the saws, and harrows, and axes of iron over the men of Rabbah, and of the cities of the children of Ammon!"*¹⁴

Die affektiven Ausrufe, mit welchen der Autor das äußerliche Reaktionsbild vervollständigt, gipfelt in feierlichen alttestamentarischen Wendungen und Bildern, die vom psychologischen Standpunkt gesehen sehr unwahrscheinlich wirken. Scotts ethnologischer Eifer, typisch jüdische Ausdrücke und Vorstellungen wiederzugeben, scheint ihn hier an einer wirklichkeitsnahen Gestaltung der affektiven Sprechweise zu hindern. Ganz anders liegt der Fall, wenn Scott im Zusammenhang eines detaillierten Affektbildes den ihm vertrauten schottischen Dialekt verwenden kann; die Natürlichkeit der Sprechweise ist dabei einwandfrei, wie das folgende Zitat aus "Old Mortality" zeigen soll. Henry Morton und sein treuer Diener und Begleiter, der junge Bauer Cuddie Headrigg, sehen als Gefangene in Edinburgh zu, wie die Reste der Aufständischen durch die Straßen zur Hinrichtung geführt werden, voran die auf Lanzen ge-

¹⁴ Works, vol. 9: "Ivanhoe", p. 70 (ch. VI).

steckten Köpfe einzelner Führer. Morton und Cuddie stehen nun in Erwartung ihrer eigenen Aburteilung durch den Rat.

*"Lord forgie us, sir!" said the poor fellow, his teeth chattering like a pair of nut-crackers, his hair erect like boar's bristles, and his face as pale as that of a corpse — "Lord forgie us, sir! we maun instantly gang before the Council! — O Lord, what made them send for a puir bodie like me, sae mony bravo lords and gentles! — and there's my mither come on the lang tramp frae Glasgow to see to gar me testify, as she ca's it, that is to say, confess and be hanged; but deil tak me if they mak sic a guse o' Cuddie, if I can do better. But here's Claverhouse himsell — the Lord preserve and forgie us, I say anes mair!"*¹⁵

Das Hauptgewicht bei der Darstellung der Affektreaktion selbst liegt in diesem Fall auf einer Gruppe von äußerlich sichtbaren Furchtsymptomen, — darunter auch das gesträubte Haar wie im vorhergehenden Beispiel —, die eine ins Groteske gesteigerte Intensität aufweisen, und deren komische Wirkung noch durch die gewählten Vergleichsbilder — das nußknackerähnliche Geräusch der klappernden Zähne und das wie Eberborsten aufstehende Haar — begünstigt wird.

Eine solche Ueberbetonung der äußerlichen Aspekte der Furchtreaktion bis zur Groteske ist in Scotts Romanen immer wieder bei den niederen Charakteren zu finden, die im Affekt auch nie an Sprechhemmungen leiden, sondern ihren Befürchtungen oft in einem aufgeregten Wortschwall Ausdruck verleihen.

Diese Darstellungsweise läßt sich zum Beispiel auch bei der Affektreaktion der Zofe Jenny verfolgen, die am Küchenfenster des belagerten, regierungstreuen Schlosses von Tillietudlem plötzlich den Kopf ihres ehemaligen Liebhabers Cuddie auftauchen sieht. Cuddie hat sich dieses geheimen Einstiegs von einem Baum auf der Hinterseite des Schlosses aus, den er früher auf Liebespfaden benützte, entsonnen und führt während des Angriffs eine kleine Gruppe der Rebellen auf diesem geheimen Weg heran. In ihrer grotesk gestalteten Schreckreaktion setzt Jenny, ohne einen Moment der Lähmung durchzumachen, zu einer reflexartigen Abwehrhandlung an, die Cuddie zum überstürzten Rückzug zwingt, während sie ihre wilden Phantasievorstellungen in einer detaillierten Aufzählung von Gewalttaten aus sich herausschreit:

While his companions, therefore, were urging and threatening him behind, and he was hesitating and stretching his neck to look into the

¹⁵ Works, vol. 5: "Old Mortality", p. 327 (ch. XXXV).

apartment, his head became visible to Jenny Dennison, who had ensconced herself in said pantry as the safest place in which to wait the issue of the assault. So soon as this object of terror caught her eye, she set up a hysteric scream, flew to the adjacent kitchen, and, in the desperate agony of fear, seized on a pot of kail-brose which she herself had hung on the fire before the combat began, having promised to Tam Halliday to prepare his breakfast for him. Thus burdened, she returned to the window of the pantry, and still exclaiming, "Murder! murder! — we are a' harried and ravished — the Castle's taen — tak it amang ye!" she discharged the whole scalding contents of the pot, accompanied with a dismal yell, upon the person of the unfortunate Cuddie....

As for Jenny, when she had thus conferred upon one admirer's outward man the viands which her fair hands had so lately been in the act of preparing for the stomach of another, she continued her song of alarm, running a screaming division upon all those crimes, which the lawyers call the four pleas of the crown, namely, murder, fire, rape, and robbery.¹⁶

In einer solchen Szene empfinden wir das Fehlen eines Eingehens auf den inneren Affektvorgang (abgesehen davon, daß es sich auch nur um eine Nebengestalt handelt) keineswegs als Mangel, denn es liegt gerade im Wesen einer derartigen Groteskdarstellung, daß unsere Aufmerksamkeit ganz vom turbulenten äußeren Handlungsablauf gefesselt werden soll. Der Versuch einer Psychologisierung von seiten des Autors würde hier höchstens den Ablauf hemmen und störend in die derbe Situationskomik der Szene eingreifen. Die exakte Ausmalung eines bunten äußeren Geschehens — allgemein Scotts wichtigstes romanteknisches Anliegen — beherrscht auch hier die Darstellung.

*

Wenn wir die Behandlung des Affekts der Furcht in den Romanen von Walter Scott nochmals als Ganzes überblicken, so fällt vor allem einmal die Tatsache des geringen Interesses an einer Ausgestaltung der inneren Reaktion auf. Ganz allgemein, mit isolierten Ausnahmen, fehlt in Scotts Romanen eine Innenschau des Menschen, welche seine Bewußtseinsvorgänge und sein seelisches Erleben erfassen würde.¹⁷ Seine Schilderung steht mit allen ihren Mitteln im Dienst

¹⁶ Works, vol. 5: "Old Mortality", pp. 247/8 (ch. XXV).

¹⁷ Auch z. B. das vollständige Fehlen der erlebten Rede als Ausdruck von Reflexion, die im Roman vor Scott schon hoch entwickelt war (Jane Austen!), weist in diese Richtung. (Vgl. Lisa Glauser, Die erlebte Rede im englischen Roman des 19. Jahrhunderts von Scott bis Meredith.)

der äußeren Vorgänge, der abenteuerlichen Geschehnisse und der buntbewegten sichtbaren Welt. Und in diesem Zusammenhang deutet sich auch eine Erklärung an für die zweite auffallende Tatsache, die sich aus der Untersuchung der Darstellung des Affekts der Furcht bei den Nebenpersonen ergeben hat: die Neigung zur Detaillierung und Ueberbetonung der äußeren Reaktion — mit Einschluß der Gestaltung der Sprechweise —, was oft zu einer an Smollett gemahnenden Groteskdarstellung führt.¹⁸ Es zeigt sich auch darin Scotts besondere Vorliebe für die Gestaltung der äußerlichen Erscheinung und der charakteristischen Besonderheiten seiner bunten Menge von Gestalten.

2. Einige historische und ethnographische Romane aus der Zeit von Walter Scott

Um das Werk von Walter Scott gruppiert sich eine große Anzahl von weniger bedeutenden Romanen, die ebenfalls historische und heimatlich-volkskundliche Themen auswerten. Einige wichtigere Vertreter dieser Richtung sollen hier auch mit Bezug auf ihre Behandlung des Affekts der Furcht kurz in die Untersuchung einbezogen werden. Daß dabei keine wesentlich neuen Aspekte ans Licht kommen, darf vorausgeschickt werden.



Als eine direkte Vorläuferin von Scott gilt J a n e P o r t e r, die in ihrem langatmigen Roman "The Scottish Chiefs" (1810) ein glorreiches Kapitel schottischer Geschichte, die Zeit des Wallace und des Bruce aufnimmt und in patriotischer Begeisterung sowie mit gewissenhafter Genauigkeit längst vergangene Szenen und Geschehnisse ausmalt, ohne jedoch die warme Lebendigkeit von Scotts Erzählungen auch nur annähernd zu erreichen.

Prüfen wir die Behandlung des Affekts der Furcht, so tritt uns ein einförmiges Bild entgegen. Ihre Helden sind vollständig furchtlos, während vor allem die Frauengestalten als sehr empfindsam geschildert

¹⁸ vgl. Glättli, p. 88 ff.

dert werden und oft heftigen Furchtreaktionen unterworfen sind. Schon die Besorgnis kann sich bei ihnen in einem starken Affekt äußern. So bebt zum Beispiel die junge Lady Wallace um ihren Gatten, der nachts spät noch nicht von Castle Douglas, wohin er gerufen wurde, zurück ist: *Trembling with a nameless terror, she knew not what to dread.*¹⁹ Wie sie dann bei seiner Rückkehr, nachdem er einen überfallenen Schotten befreit hat und selbst den englischen Soldaten entronnen ist, an seiner Stirne eine Wunde entdeckt, erfaßt sie ein großer Schrecken — *She turned deadly pale* —,²⁰ den sie aber überwindet, um ihrem Gatten sogleich ihre Samariterdienste angedeihen zu lassen. Doch bei der genauen Prüfung der Wunde wird ihr Wahrnehmungsvermögen für Augenblicke von einer affektiven Trübung befallen:

*... but when she lifted her husband's hair from his temple, when the clotted blood met her fingers a mist seemed to pass over her sight; she paused for a moment; but rallying her strength, ...*²¹

Eine differenziertere Darstellungsweise des Furchtaffekts weist Jane Porters Roman nicht auf. Es herrscht die Kurzform, die sich mit der Bezeichnung des Affekts oder mit einem typischen Symptom (— Bleichwerden und Zittern kehren immer wieder —) begnügt. Gelegentlich wird, wie im letzten Zitat, wo sich heftige Besorgnis mit einem Uebelkeitsgefühl bei der Berührung der Wunde verbindet, auch eine mit dem Affekt verknüpfte innere Empfindung aufgeführt.

Ganz allgemein, auch in ihrem Roman über einen polnischen Nationalhelden, "Thaddeus of Warsaw" (1802), begnügt sich die Autorin damit, das emotionelle Erleben ihrer Figuren mit wenig variierten clichéartigen Ausdrücken mehr zu bezeichnen als zu gestalten. Mit Bezug auf ihre Frauengestalten werden besonders häufig extreme Affektreaktionen, bei starker Furcht z. B. auch Ohnmachtsanfälle, angeführt, wobei jedoch keine genauere Abstufung der Reaktion über die einfache Erwähnung der Tatsache hinaus anzutreffen ist.

*

Einer etwas größeren Vielfalt in der Auswertung des Affekts der Furcht begegnen wir im orientalischen Roman "Anastasiuſ, or Memoirs of a Greek" (1819) von Thomas Hope, in welchem die

¹⁹ "The Scottish Chiefs", p. 12 (ch. I).

²⁰ *ibid.*, p. 22 (ch. I).

²¹ *ibid.*

Abenteuer eines skrupellosen Glücksjägers gegen einen minutiös geschilderten Hintergrund geschichtlicher Ereignisse und ethnographischer Besonderheiten aus der türkischen Welt zu Ende des 18. Jahrhunderts gesehen sind.

Ein Affekt der Furcht, meist als Reaktion auf eine physische Bedrohung, tritt bei fast allen Personen häufig in Erscheinung und ist gewöhnlich von großer Heftigkeit, selbst wo dies für unser Empfinden nicht so selbstverständlich scheint. So ergeben sich zum Beispiel Seeleute in einem Sturm regelmäßig kampflös ihrer Furcht:

It would have been difficult to decide which howled the most dismally — the frightened sailors, in the act of lowering the yards, closing the hatchways, and clearing the deck, or the frightful blast, . . .

*When the tempest became so furious that a crew ten times more numerous than ours would have found ample employment, each sailor wisely left off his work, to fall upon his knees, and say his prayers.*²²

Auch wüstengewohnte Araber können beim Nahen eines Sandsturms erleiden — *our Arabs turned pale* — und in wilde Angstschreie ausbrechen — *our people shrieked with terror* —.²³

Daß insbesondere Frauen im Roman auf eine Gefahr mit extremen Anzeichen von Furcht reagieren, ist nach dem bisher Gesagten leicht vorauszusehen. Zwei Beispiele mögen hier genügen. Anastasius, welcher der schönen Euphrosyne nachstellt, schleicht sich nachts in ihr Schlafzimmer ein und umarmt die Ahnungslose, die in laute Schreie ausbricht.²⁴ An einer anderen Stelle befindet sich der Held auf einem Schiff, inmitten einer Ladung von Sklavinnen; er wird von einer verliebten Aethiopierin, einer Freigelassenen, bedrängt, doch mitten in den allgemeinen leidenschaftlichen Aufruhr platzt die Schreckensnachricht von der Sichtung einer drohenden Sandbank:

*This formidable sand-bank, which muzzles the mouth of the Nile, was announced at a most critical moment. Immediately every other passion yielded to terror. The Circassians screamed, the Turks fainted, and the negress turned as pale as she was able.*²⁵

Von dieser, wie in den vorherigen Beispielen in je einem einzelnen Furchtsymptom kurz festgehaltenen Reaktion ist der Weg zur Groteskdarstellung nicht weit: die Erwähnung der erleidenden Nege-

²² "Anastasius", vol. 1: p. 172 (ch. XII, vol. I).

²³ *ibid.*, vol. 2: p. 242 (ch. VI, vol. III).

²⁴ *ibid.*, vol. 2: p. 154 (ch. II, vol. III).

²⁵ *ibid.*, vol. 1: p. 223 (ch. XV, vol. I).

rin weist jedenfalls in diese Richtung. Noch deutlicher ist die Ueberbetonung und Ueberspitzung der äußerlichen Affektmerkmale bis zum Groteskeffekt an anderen Stellen, ohne daß dabei eine detailliertere Auswertung der gesamten äußeren Reaktion einschließlich der Sprechweise, wie sie bei Scott zu finden war, angestrebt würde. Als Beispiel möge hier der Schrecken eines armen Bauern dienen, der von dem zu Gouverneurswürden aufgestiegenen Anastasius dabei überrascht wird, wie er noch schnell, um weiteren Abgaben zu entgehen, seinen letzten kärglichen Reissack in der Hütte zu vergraben sucht. Dabei erscheint in der Kurzdarstellung des Affekts das Detail des sich im Schrecken sträubenden Haupthaars in grotesker Verzerung:

One more spade full, thrown over the store, would have completed its concealment, when I made my appearance. At the awful sight of a Mamluke the spade dropped out of the peasant's hands, and the rag he called his turban rose a full inch from his head.²⁶

Wenn wir uns der Person des Helden, der als fiktiver Autor in der Ich-Form erzählt, zuwenden, so machen wir die Beobachtung, daß sein Affekt der Furcht oft eine erweiterte Darstellung findet, indem innere Symptome herangezogen werden. Im folgenden Zitat beschreibt Anastasius seine Gefühle vor der ersten Schlacht, an welcher er als Jüngling teilnimmt. Er wird dabei vorübergehend ganz von einer Furchtempfindung beherrscht, die im Rückblick leicht ironisiert wird:

I shall therefore not attempt to deny that when the early dawn showed in front of our column, between ourselves and Tripolizza, at the distance of only a few hundred yards, the whole Albanese encampment, my stout heart began to beat; and that when, the next moment, I heard Hassan give orders for the charge, breath seemed for a moment to forsake my frame. Shame, however, supplied the place of bravery...²⁷

In einem anderen Fall äußert sich der Affekt des Helden nicht nur in Herzklopfen, sondern im innern Vorgang einer Störung des akustischen Wahrnehmungsvermögens: (Anastasius ist Zeuge eines Streites unter einigen arabischen Scheichs und bezieht ein dabei ausgesprochenes Todesurteil, das einem anderen gilt, auf sich selbst)

²⁶ "Anastasius", vol. 1: p. 299 (ch. IV, vol. II).

²⁷ *ibid.*, vol. 1: p. 39 (ch. III, vol. I).

*With a throbbing heart I continued to listen: — but my palpitation prevented me from hearing another word, and all I could do was to watch the looks of the disputants.*²⁸

Detaillierter sind die innerlich empfundenen physischen Symptome der Furchtreaktion im folgenden Beispiel herausgearbeitet, in welchem der von der Welt enttäuschte und reuige Held einsam durch die kärntischen Wälder reist und mit einemmal aus einem Dickicht die geisterhafte Stimme des Todes zu vernehmen glaubt:

"Speed on, Anastasius, thou hast not far to go!"

*My blood curdled in my veins: a chill of terror, unknown before, crept over my whole frame; I felt an inward shudder — yet I determined to look bold.*²⁹

Eine eingehendere Differenzierung allerdings, die auch das innere Affekterlebnis als Bewußtseinsvorgang in analytischer Darstellung einbeziehen würde, läßt Hope der Furcht seines Helden weder hier noch anderswo angedeihen.

In der ausgiebigen kaleidoskopischen Schau von abenteuerlichen Episoden und folkloristischen Besonderheiten, die Hope in seinem Roman mit dem Eifer eines Raritätensammlers zusammengetragen hat, kommt der Person des Titelhelden nur beschränkte Bedeutung zu; seine Erlebnisse erfüllen in weitgehendem Maße nur die Funktion einer Art von Leitfaden durch ein Gewirr von Schauplätzen, Gestalten und historischen Ereignissen.

Daß das innere Schicksal und die Entwicklung des Helden nicht eigentlich im Brennpunkt der Erzählung steht, mag auch erklären, warum der Autor selbst gegen das Ende des Romans, das die seelische Krisis und die reuevolle Einkehr des Helden zum Gegenstand hat, der Ausgestaltung des affektiven inneren Erlebens seiner Hauptgestalt keine stärkere Beachtung schenkt.

*

In ihrer irischen Romanze "The Wild Irish Girl" (1806) nimmt Lady Morgan (Sidney Owenson) die Technik des im 18. Jahrhundert hochentwickelten Briefromans wieder auf. Der schwärmerisch veranlagte Sohn eines englischen Adligen bereist die irischen Güter seines Vaters und schildert in seinen Briefen an einen Freund seine Erlebnisse. Eines Tages gelangt er als unbekannter Reisender

²⁸ "Anastasius", vol. 2: p. 247 (ch. VII, vol. III).

²⁹ *ibid.*, vol. 2: p. 423 (ch. XVI, vol. III).

zum verfallenden Schloß von Inismore, wo der vertriebene alte Fürst und seine schöne Tochter, deren Vorfahre von einem Ahnherrn des jungen Engländers zur Zeit Cromwells ermordet wurde, in stolzer Armut leben. Der Jüngling erfährt von einem Bauern, daß eben der Jahrestag dieses Mordes feierlich begangen wird, und er kann sich eines abergläubischen Schauers nicht erwehren:

By heavens! as I breathed this region of superstition, so strongly was I infected, that my usual scepticism was scarcely proof against my inclination to mount my horse and gallop off, as I shudderingly pronounced —

"I am then entering the Castle of Inismore on the anniversary of that day on which my ancestors took the life of its venerable prince!"

You see, my good friend, how much we are the creatures of situation and circumstance, and with what pliant servility the mind resigns itself to the impressions of the senses, or the illusions of the imagination.³⁰

Während der Affekt des Helden nur durch die Erwähnung seiner unwillkürlichen Neigung zur Flucht angedeutet und im einzigen Symptom des Schauderns sichtbar gemacht wird, gilt die Aufmerksamkeit der Autorin vor allem den Gedanken und verallgemeinernden Folgerungen, die der Briefschreiber in belehrender Weise an seinen Freund richtet. Die Darstellung der Affektreaktion selbst bleibt, wie auch bei den übrigen Gestalten des Romans, der Kurzform verhaftet; auch die Ich-Form der Erzählung, in welcher die Hauptperson vertreten ist, bringt hier keine differenzierte Ausgestaltung eines psychologischen Motivs wie des Affekts der Furcht mit sich.

*

Zu den Mitbegründern des eigenständigen schottischen Romans gehören als Zeitgenossen von Walter Scott auch Susan Ferrier³¹ und John Galt.

In ihrem Roman "Marriage" (1818) konfrontiert Susan Ferrier eine verwöhnte und leichtsinnige junge Engländerin, die schöne

³⁰ "The Wild Irish Girl", pp. 73/4 (Letter V).

³¹ 1819 schreibt Sir Walter Scott im Nachwort zu "A Legend of Montrose", der letzten seiner "Tales of My Landlord": "I retire from the field, conscious that there remains behind not only a large harvest, but labourers capable of gathering it in. More than one writer has of late displayed talents of this description; and if the present author, himself a phantom, may be permitted to distinguish a brother, or perhaps a sister shadow, he would mention, in particular, the author of the very lively work entitled 'Marriage'."

Lady Juliana, welche sich von einem schneidigen schottischen Offizier zu einer "anvil marriage" entführen läßt, mit dem rauen, primitiven Milieu ihrer neuen Heimat und ihren schrulligen und ungehobelten neuen Verwandten. Besonders der erste Teil des satirisch-
karikierenden Romans lebt ganz von der Komik dieses Aufeinanderprallens zweier vollständig verschiedener Lebensarten, und auch die Furcht ist dementsprechend in den meisten Fällen als komisches Motiv ausgewertet.

So stellt sich zum Beispiel bei Lady Juliana ein heftiger Affekt des Schreckens ein, als sie von der Kutsche aus zum erstenmal im Regen den düsteren, baufälligen Turm von Glenfern, an einem öden Hochlandsee gelegen, erblickt, und ihr Gatte, der ihr das Schloß in romantischen Farben geschildert hatte, verlegen bestätigen muß, daß es sich um seinen väterlichen Stammsitz handelt:

He tried to force a smile as he said, "It seems our journey is nearly ended; that fellow (der Kutscher) persists in asserting that that is Glenfern, though I can scarcely think it. If it is, it is strangely altered since I left it twelve years ago."

For a moment Lady Juliana was too much alarmed to make a reply: pale and speechless, she sank back in the carriage; but the motion of it, as it began to proceed, roused her to a sense of her situation, and she burst into tears and exclamations.

*The driver, who attributed it all to fears at descending the hill, assured her she "needna be the least feared, for there were nae twa cannier beasts atween that and Johnny Groaf's Hooss; and that they wad hae her at the castle door in a crack, gin they were ance down the brae."*³²

Das Absurde der Schreckreaktion, die in keinem Verhältnis zur objektiven Veranlassung steht, wird noch besonders hervorgehoben durch die falsche, aber naheliegende und natürliche Interpretation des Kutschers, der Lady Julianas Furcht der Steilheit des Weges zuschreibt. Der Affekt ist in wenigen äußeren Symptomen dargestellt. Immerhin geht die Detaillierung so weit, daß nicht nur der affektive Lähmungszustand (— *pale and speechless* —), sondern auch die Lösung der Erstarrung (— *she burst into tears and exclamations* —) in charakteristischen Einzelheiten festgehalten ist.

Eine ähnliche, in ihrer Komik ausgewertete, abnormale Schreckreaktion bietet sich in einer späteren Szene, in welcher von der gutmütigen Familie auf Glenfern zur Unterhaltung ihres Gastes ein kleiner "Highland Dance" veranstaltet wird, wobei die empfindliche

³² "Marriage", vol. I: p. 12 (ch. I).

Lady Juliana vom plötzlichen Einsetzen des ihr ungewohnten Dodelsackspiels überrascht wird:

After a little strutting and puffing, the pipes were fairly set agoing in Coil's most spirited manner. But vain would be the attempt to describe Lady Juliana's horror and amazement at the hideous sounds that for the first time assailed her ear. Tearing herself from the grasp of the old gentleman, who was just setting off in the reel, she flew shrieking to her husband, and threw herself trembling into his arms, while he called loudly to the self-delighted Coil to stop.

"What's the matter -- what's the matter?" cried the whole family, gathering round.

*"Matter!" repeated Douglas warmly, "you have frightened Lady Juliana to death; ..."*³³

Die Neigung zu einer gewissen Detaillierung der äußerlich sichtbaren Reaktion läßt sich, wie in den beiden angeführten Zitaten, auch an anderen Stellen verfolgen. So wird im folgenden Beispiel des Affekts einer Nebenperson, verursacht durch ein übernatürliches Furchtmotiv, das übliche Symptom der bleichen Gesichtsfarbe noch durch die Symptome des Schweißausbruchs und der weiter nicht ausgestalteten sprachlichen Ausdruckshemmung ergänzt. Es handelt sich um eine alte Geschichte von einem gewissen Duncan M'Crea, der bei einem Kirchhof ein geisterhaftes Begräbnis beobachtete, das, wie sich herausstellen sollte, zeitlich mit dem Tode des Laird an einem entfernten Ort zusammenfiel, und das eine genaue Vision des kommenden Begräbnisses war:

*...and just then the sun broke out, and glinted on a new-made grave; and as they were laying the coffin in it, it gave way, and disclosed Sir Murdoch himself in his dead clothes; and then the mist grew so thick, Duncan could see no more, and how to get home he knew not; but when he entered his own door he was bathed in sweat, and white as any corpse; and all that he could say was, that he had seen Castle Dochart's burying.*³⁴

Die komische Auswertung der Furcht kann bei Susan Ferrier aber auch zu einer eingehenderen Darstellung führen, an welcher Elemente der psychischen Affektreaktion Anteil haben. Dies ist der Fall bei den Phantasiebefürchtungen der abergläubischen Bella Douglas, die bei der kauzigen Lady Maclaughlan auf deren altem Schloß übernachtet. Bella fürchtet sich vor den Katzen (Tom Jones und Gil Blas) ihrer Gastgeberin und äußert vor dem Zubettegehen in dem riesigen, düsteren Zimmer ihre Bedenken:

³³ "Marriage", vol. I: p. 28 (ch. V).

³⁴ *ibid.*, vol. I: pp. 181/2 (ch. XXVIII).

Bella, emboldened by despair, cast a look towards the recess; and, in a faint voice, ventured to inquire, "Is there no fear that Tom Jones or Gil Blas may be in that place behind the bed?"

"And if they should", answered her hostess, in her most appalling tone, "what is that to you? Are you a mouse, that you are afraid they will eat you? Yes, I suppose you are. You are perhaps the princess in the fairy tale, who was a woman by day, and a mouse by night. I believe you are bewitched! So I wish your mouseship a good night." And she descended the creaking stair, singing, —

"Mrs Mouse, are you within? —

Yes, indeed, I sit and spin," etc.

till even her stentorian voice was lost in distance. Poor Bella's heart died with the retreating sounds, and only revived to beat time with the worm in the wood. Long and eerie was the night, as she gave herself up to all the horrors of a superstitious mind: ghosts, grey, black, and white, flitted around her couch — cats, half human, held her throat — the death-watch ticked in her ears. At length, the light of morning shed its brightening influence on the dim opaque of her understanding; and when all things stood disclosed in light, she shut her eyes, and open'd her mouth, in all the blissfulness of security.³⁵

Die Affektreaktion wird vorerst einmal in ihrer körperlichen Auswirkung festgehalten; dem äußerlichen Symptom der schwachen Stimme im Gespräch folgt im ersten Augenblick des Alleinseins, als Steigerung, die innerliche Reaktionserscheinung der affektiv beeinflussten Herztätigkeit, deren Veränderungen — Aussetzen und verstärktes Wiedereinsetzen — gegeben werden.³⁶ Doch in der Hauptsache richtet sich die Aufmerksamkeit der Autorin in unserem Beispiel auf die Phantasievisionen der furchtsamen Bella, die in den Einzelheiten der Farben und grotesken Formen — einer Gestaltverwandlung des ursprünglichen Furchtmotivs der Katzen — geschildert sind. Der affekthafte Bewußtseinsvorgang selbst, der uns in einer ähnlichen Situation in Jane Austens "Northanger Abbey" in einer äußerst differenzierten Darstellungsweise begegnet ist (vgl. S. 42/43), wird nicht beachtet, wobei es sich bei Susan Ferriers Bella allerdings um eine Nebenperson im Roman handelt. Es wird kein eigentlicher Bezug zwischen Empfindung und Bewußtsein der betroffenen Gestalt einerseits und ihrer Phantasievision andererseits hergestellt; die letztere wird gewissermaßen vom Affekterleben der

³⁵ "Marriage", vol. I: pp. 120/21 (ch. XVIII).

³⁶ Diese Beobachtung der Veränderungen einer einzelnen physischen Reaktionserscheinung, die allerdings nicht stark ausgeprägt ist, erinnert an Sternes skurrile Technik. (vgl. Glättli, pp. 96—98 u. 123).

Gestalt losgelöst in detaillierter Weise behandelt und damit, dem Stil des Romans gemäß, ihrer komischen Wirkung halber ausgewertet.



Mit "The Annals of the Parish" (1821), seinem wichtigsten Werk unter einer Vielzahl von Romanen, hat John Galt eine humorvolle schottische Dorfdhronik geschaffen, die dem alten Dorfgeistlichen Reverend Balwhidder in die Feder gelegt ist.

Die Furcht kommt in der anekdotischen Erzählung vor allem als Element der Komik ziemlich häufig vor. Die Darstellung des Affekts spielt dabei jedoch eine untergeordnete Rolle, wie ein Beispiel kurz belegen soll. Bei einer öffentlichen Parade und Gefechtsübung der freiwilligen Ortswehr geraten die Honoratioren des Dorfes unvermutet in Gefahr:

The volunteers, at the word of command, then showed us the way they were to fight with the French. In the doing of this a sad disaster happened: when they were charging bayonets, they came towards us like a flood, and all the spectators ran; and I ran, and the doctor ran; but being laden with his belly, he could not run fast enough, so he lay down, and being just before me at the time I tumbled over him; and such a shout of laughter shook the field as was never heard.³⁷

Die Darstellung ist hier ganz auf die Gestaltung der Situationskomik konzentriert: die durch die Kriegstüchtigkeit und den Uebeeifer der eigenen Miliz erzwungene Flucht der Dorfgewaltigen und der Unfall, der durch das an sich vernünftige Verhalten des seiner Leibesfülle wegen behinderten Arztes provoziert wird, stehen im Mittelpunkt. Ein Affekt der Furcht ist in der ganzen gefährlichen Situation nicht direkt wiedergegeben; er ist nur indirekt aus dem Verhalten der Beteiligten, d. h. aus ihrem prompten Fluchtreflex zu erschließen.

Eine ähnliche Auslassungsmethode zeigt auch folgender, vergleichsweise angeführter Fall einer vom Alkoholgenuß begünstigten Wahrnehmungsillusion aus "The Ayrshire Legatees", wo der Pfarrhelfer Mr. Snodgrass und Lehrer Micklewham auf dem nächtlichen Heimweg eine als spukhaft bekannte Stelle passieren. Ein Furcht-affekt des von der Wahrnehmungsillusion betroffenen Lehrers wird erst in der zusätzlichen Erklärung des Autors in einem Wort erwähnt:

³⁷ Works, vol. II: "The Annals of the Parish", p. 36 (ch. XLIV, Year 1805).

...as they were crossing the Red Burn Bridge, at the entrance of Eglintoun Wood — a place well noted from ancient times for preternatural appearances —, Mr Mickleham declared that he thought he heard something purring among the bushes; upon which Mr Snodgrass made a jocose observation, stating that it could be nothing but the effect of Lord North's strong ale in his head. We should add, by way of explanation, that the Lord North here spoken of was Willy Grieve, celebrated in Irvine for the strength and flavour of his brewing; and that, in addition to a plentiful supply of his best, Miss Mally had entertained them with a tamarind punch, constituting a natural cause adequate to produce all the preternatural purring that terrified the dominie.³⁸

Weitere Stellen, an denen ein Affekt der Furcht erscheint, weisen gewöhnlich Kurzdarstellung auf, wobei der Affekt oft nur in der Art der Kerndarstellung durch einfache Bezeichnung vertreten ist, wie das auch im letztgenannten Zitat zutrifft. Als zusätzliches Beispiel für diese Kurzform sei hier noch eine Episode angeführt, in welcher (in "The Annals of the Parish") einer der Arbeiter bei einem Straßenbau durch eine unerklärlicherweise aus einem zerschlagenen Steinblock herausspringende Kröte erschreckt wird:

...he broke a stone that was both large and remarkable, and in the heart of it (which was boss [= hollow]) there was found a living creature that jumped out the moment it saw the light of heaven, to the great terrification of the man, who could think it was nothing but an evil spirit that had been imprisoned therein for a time.³⁹

Eine differenzierte Gestaltung des Affekterlebens weist jedoch eine Episode auf, in welcher die in der Ich-Form erzählende Gestalt des pfarrherrlichen Schreibers ganz in den Mittelpunkt gerückt ist, anlässlich seiner Teilnahme an der Kirchenversammlung in Edinburgh, wo er, von Unbehagen und Furcht erfüllt, vor dem "Commissioner" und sämtlichen hohen Würdenträgern eine Predigt halten soll:

When the day came, I thought all things in this world were loosened from their hold, and the sure and steadfast earth itself grooved coggly beneath my feet, as I mounted the pulpit. With what sincerity I prayed for help that day! And never stood man more in need for it; for through all my prayer the congregation was so watchful and still, (doubtless, to note if my doctrine was orthodox), that the beating of my heart might have been heard to the uttermost corners of the kirk.

I had chosen as my text, from Second Samuel, sixteenth chapter and 35th verse, these words — Can I hear any more the voice of singing

³⁸ Works, vol. II: "The Ayrshire Legatees", pp. 130/31 (ch. IV).

³⁹ Works, vol. I: "The Annals of the Parish", p. 73 (ch. X, Year 1769).

men and singing women? Wherefore, then, should thy servant be yet a burden to the king? And hardly had I with a trembling voice read the words, when I perceived an awful stir in the congregation — for all applied the words to the state of the Church, and the appointment of his grace the Commissioner. Having paused after giving out the text, the same fearful and critical silence again ensued and every eye was so fixed upon me that I was for a time deprived of courage to look about. But Heaven was pleased to compassionate my infirmity, and as I proceeded I began to warm as in my own pulpit.

.....

At the conclusion of this clause of my discourse, the congregation, which had been all so still and so solemn, never coughing, as was often the case among my people, gave a great rustle, changing their positions; by which I was almost overcome. However, I took heart and ventured on,...⁴⁰

Die Affektreaktion ist hier durchwegs von innen her erfaßt und, trotz der zu erwartenden Distanz der memoirenhaften Schilderung, als detaillierter Empfindungsvorgang im Bewußtsein der betroffenen Hauptperson gestaltet. Beim Betreten der Kanzel empfindet der Pfarrer unter der Einwirkung seines Affekts eine deutliche Gleichgewichtsstörung (*—the sure and steadfast earth itself grown coggly beneath my feet —*). Dazu drängt sich sein heftiges Herzklopfen in sein Bewußtsein und nimmt dabei in seiner vom Affekt beherrschten Vorstellung einen übertriebenen Stärkegrad an (*—that the beating of my heart might have been heard to the uttermost corners of the kirk. —*). Ebenso wird das Moment der durch die affektive Erregung bewirkten Schärfung der Wahrnehmung verwendet: jede Bewegung, jedes Geräusch in der Versammlung wird genauestens registriert. Verbunden damit ist auch das psychologische Moment der affektiven Umfärbung der Umgebung: sowohl die Stille der Gemeinde, die objektiv gesehen nur aus ihrem Wohlwollen und ihrer Andacht entspringt (*— er wird nachher vom Commissioner selbst belobt —*), als auch ihre Blicke und Bewegungen werden von dem in seinem Affekt der Furcht befangenen Prediger unverzüglich als für ihn bedrohliche Anzeichen ausgelegt.

Es zeigt sich also in dieser weitgehend analytischen Erfassung des inneren Affekterlebens mit Bezug auf die Auswertung der affektiven Umfärbung eine methodische Ähnlichkeit mit der differen-

⁴⁰ Works, vol. I: "The Annals of the Parish", pp. 139—141 (ch. XX, Year 1779).

zierten Darstellungsweise, die wir in erster Linie bei Jane Austen kennengelernt haben.

Andererseits wird aber in der Schilderung der Furchtreaktion auch dem Abstand des Schreibers von seinem weit zurückliegenden Erlebnis Ausdruck verliehen. Es werden ihm Bemerkungen in die Feder gelegt, mit denen der Autor in unauffälligen Unterbrechungen den selbstsicheren inneren Stolz seines schrulligen Landpfarrers, mitten in dieser angstvollen Stunde der Prüfung, andeutet und einmal mehr humorvoll beleuchtet; so in den mehr selbstbewußten als demütigen Worten des geistlichen Herrn: — *But Heaven was pleased to compassionate my infirmity, and as I proceeded I began to warm as in my own pulpit.* —; oder in dem kleinen Seitenhieb auf die Gewohnheiten seiner heimatlichen Pfarrkinder: — *...the congregation, which had been all so still and so solemn, never coughing, as was often the case among my people, ...* —.

Uebersicht und Schluß

Die Einzeluntersuchung hat uns, wie erwartet, große Verschiedenheiten in der Wichtigkeit des Motivs der Furcht und in der Behandlung dieses Affekts innerhalb des englischen Romans zu Anfang des 19. Jahrhunderts vor Augen geführt. All die Besonderheiten in Vorkommen und Auswertung der Furcht, die wir im einzelnen festgestellt haben, in einem Schema zusammenzufassen, würde einer unzulässigen Vereinfachung und Vergrößerung der tatsächlichen Verhältnisse gleichkommen.

Doch lassen wir einige abschließende Bemerkungen im Sinne einer kurzen Uebersicht über die bei den verschiedenen Autoren beobachteten Darstellungsmethoden folgen.

1. Das Fortbestehen der Kurzdarstellung

Die schon für den Roman des 17. und 18. Jahrhunderts häufig festgestellte synthetische Behandlung des Affekts der Furcht in der einfachen Form der Kurzdarstellung¹ tritt auch bei der von uns untersuchten Gruppe von Werken des beginnenden 19. Jahrhunderts in Erscheinung. Sie findet bei sämtlichen Autoren in nebensächlichen Situationen oder auch allgemein für die Furcht von Nebenpersonen Verwendung.

Doch bildet die Kurzdarstellung bei einzelnen von den untersuchten Schriftstellern die fast ausschließlich angewendete Methode, welche als durchgehendes Charakteristikum für ihre Behandlung des Furchterlebnisses betrachtet werden muß. Dies ist der Fall bei einigen der weniger bedeutenden Autoren von historischen und volkscundlichen Erzählungen, die wir in die Untersuchung einbe-

¹ vgl. Glättli, pp. 119/20.

zogen haben, sowie auch bei den kürzeren Erzählungen von Maria Edgeworth.

Besonders einförmig stellt sich die Kurzform bei Jane Porter dar, welche sich im allgemeinen mit der einfachen Benennung des Affekts (Kerndarstellung) oder mit der Erwähnung eines typischen Symptoms (Schalendarstellung) begnügt. Ein ähnliches Bild von durchgehender Undifferenziertheit der Darstellungsweise zeigen auch Lady Morgan und Thomas Hope. Während beim Letztgenannten jedoch der Furchtaffekt seiner Nebengestalten gewöhnlich durch ein groteskes äußerliches Symptom vertreten ist, findet die Furcht seines Helden meist eine erweiterte Kurzdarstellung, bei der innerlich empfundene Symptome (Herzklopfen, Kältegefühl, Sinnestörung usw.) herbeigezogen werden.

Auch Walter Scott differenziert die Furchtreaktion seiner Hauptgestalten üblicherweise nicht weiter; es herrscht eine Kurzform, die oft ein physisches Symptom noch mit einer vergleichenden Metapher verbindet und damit zu formelhaften Wendungen gelangt, die den Eindruck des Fehlens einer individuell-psychologischen Betrachtungsweise noch verstärken.

2. Die Detaillierung der äußeren Reaktion

Auch hier handelt es sich um eine bereits im Roman des 18. Jahrhunderts voll ausgebildete Methode, bei welcher der äußerlich sichtbare Teil der Furchtreaktion in seinen Einzelheiten ausgestaltet wird. Wie schon bei Smollett, dem wichtigsten Vertreter dieser Methode im vorgängigen Jahrhundert, dient das dabei entstehende überbetonte äußere Affektbild auch in unserem Zeitabschnitt in den meisten Fällen zur Erzielung eines komischen Effekts durch eine eigentlich groteske Auswertung der Furchtsymptome.

Walter Scotts Behandlung der Furcht seiner Nebenpersonen, insbesondere der sogenannten niederen Charaktere, reiht sich methodisch unter diese Ueberschrift ein, wobei wir diese seine Vorliebe für die Detaillierung der äußeren Affektreaktion vorschlagsweise mit seiner allgemein feststellbaren Freude an der Gestaltung einer bunten Außenwelt mit allen ihren charakteristischen Einzelheiten in Verbindung gebracht haben.

Auch Susan Ferrier gibt in ihrem schottischen Roman "Marriage"

den Furchtaffekt ihrer Heldin vorwiegend in seinen äußeren Reaktionsdetails wieder und erreicht mit einer Ueberbetonung der Symptome eine Karikierung ihrer Gestalt.

5. Die Differenzierung des inneren Affektvorgangs

Als bedeutender Schritt auf dem Wege zur differenzierten Darstellung des Affekts der Furcht erwies sich schon für das 18. Jahrhundert die Erfassung der Reaktion von innen, wobei der ganze Affektvorgang auf Empfindung und Bewußtsein der betroffenen Person bezogen wurde.

Auch in der hier zur Diskussion stehenden Romanepoche findet diese Methode ihre Vertreter und zeigt sich überdies weiter entwicklungsfähig in der Richtung einer konsequenten Innenschau des emotionalen Erlebens.

Selbst in den Schauerromanen von Mary Shelley und Maturin macht sich ein starkes Eingehen auf den inneren Ablauf der Affektreaktion bemerkbar. In Mary Shelleys "Frankenstein" sind wir dabei auf den Versuch gestoßen, in einer Art von Kettendarstellung einen ganzen Komplex von Affekten, Befürchtungsvorstellungen und damit verbundenen Reflexionen wiederzugeben. Der Beziehung der gesamten Reaktion auf das subjektive Bewußtsein des betroffenen Helden wirkt allerdings die oft objektiv distanzierte und blasse Stilgestaltung hemmend entgegen.

Als eigentliche Höhepunkte der auf das Bewußtsein des Helden, bzw. der Heldin bezogenen differenzierten Darstellung des Furchterlebnisses stellten sich in der Untersuchung das Romanwerk von Jane Austen sowie Maria Edgeworths "Harrington" und vor allem ihr später Problemroman "Helen" heraus. Es zeigte sich dabei eine verfeinerte Darstellungstechnik, die mit teils neuen Mitteln eine subjektiv gestaltete Innenschau des Affakterlebnisses der Furcht erzielt:

a) Die affektive Umfärbung der Umwelt.

Die Einbeziehung dieses wichtigen psychologischen Moments ("Affektirradiation") in die Darstellung, durch das die ganze mit einem Affektgeschehen verbundene Umgebung von der Psyche der betroffenen Person affektiv gefärbt und — bei der Furcht — als bedrohlich interpretiert wird, gibt dem Dichter die Möglichkeit, den Leser

in unmittelbarer Weise am Affekterleben des Helden, mit dessen Blickrichtung er dem Geschehen beiwohnt, teilhaben zu lassen.

Jane Austen verwendet dieses Moment als wesentlichen Bestandteil einer differenzierten Darstellung der Furcht ihrer empfindsamen Heldin in "Northanger Abbey". Maturin nimmt dasselbe Darstellungsmittel für den allgemein stark ausgestalteten Furchtaffekt des Helden der Rahmenhandlung seines Schauerromans "Melmoth" auf. Selbst Scott weist in "Old Mortality" ein isoliertes Beispiel von Differenzierung des Furchterlebnisses auf, an der die Auswertung der affektiven Umfärbung der Umwelt den Hauptanteil hat. John Galt macht in "The Annals of the Parish" bei einer stark differenzierten Affektreaktion seiner Hauptgestalt ebenfalls von diesem Darstellungsmittel Gebrauch.

b) Die Stilfigur der erlebten Rede als Ausdruck der Reflexionstätigkeit im Affekt.

Bei Jane Austen und Maria Edgeworth haben wir auch ein stilistisches Darstellungsmittel beobachten können, welches in erheblichem Maße geeignet ist, dem Leser den Eindruck des unmittelbaren Kontakts und der Identifizierung mit dem inneren Erleben der Heldin zu verschaffen.

Wie an anderer Stelle nachgewiesen wurde,² ist die Verwendung und Ausbildung der sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts entwickelnden Stilfigur der erlebten Rede für die Wiedergabe von Reflexion vor allem ein Verdienst der Erzählerkunst von Jane Austen.

Daß die erlebte Rede auch zur Darstellung der gedanklichen Vorgänge innerhalb einer affektiven Gesamtreaktion wie derjenigen der Furcht herangezogen wird, bedeutet eine weitere Verfeinerung in der eingehenden Erfassung des inneren Affekterlebnisses.

*

Nach dem oben Gesagten läßt sich demnach die Hauptfrage nach Fortbestehen und neuen Entwicklungsmöglichkeiten der differenzierten Darstellung des Affekts der Furcht, die wir uns in der Einleitung gestellt haben, für den englischen Roman zu Beginn des 19. Jahrhunderts in bejahendem Sinne beantworten.

² W. Bühler, Die Erlebte Rede im englischen Roman. Ihre Vorstufen und Ausbildung im Werke Jane Austens.

Bestätigt hat sich die Vermutung, daß vor allem die Romanteknik einer Jane Austen und einer Maria Edgeworth, die im wesentlichen der Richardsonschen Richtung mit ihrem zunehmenden Interesse an den seelischen und emotionalen Vorgänge im Menschen verhaftet sind, eine differenzierte Darstellungsweise in der Wiedergabe des Affekts der Furcht bevorzugt.

In der untersuchten Gruppe von Romanschriftstellern ist es Jane Austen, die — am Uebergang ins 19. Jahrhundert schreibend — mit ihrer Technik einer differenzierten Gestaltung des Affekterlebnisses, wie es uns mit Bezug auf die Furcht beschäftigt hat, neue Mittel zur Verfügung stellt: der Eindruck einer konsequenten Innenschau beruht bei ihr vorwiegend auf der eingehenden Verwendung des Moments der affektiven Umfärbung der Umwelt und der Stilfigur der erlebten Rede; das Affekterlebnis der Romangestalt wirkt nicht von außen beobachtet und beschrieben, sondern wird für den Leser von innen miterlebbar.

Curriculum vitae

Ich wurde am 19. März 1927 in St. Gallen geboren. In Zürich, wohin meine Eltern übersiedelten, besuchte ich die städtische Primarschule und trat darauf im Frühjahr 1939 ins kantonale Gymnasium ein, wo ich 1945 die Maturitätsprüfung bestand.

Seit Winter 1945 habe ich, mit einem Unterbruch durch einen längeren Englandaufenthalt, an der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich studiert, wo ich vor allem die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Straumann, Dieth, Wildi, Faesi, Staiger, Hotzenköcherle und M. Zollinger besuchte. Im März 1947 begab ich mich nach England, um vorerst am University College London an einigen Kursen teilzunehmen. Im darauffolgenden Schuljahr 1947/48 versah ich eine Lehrstelle als "Swiss Assistant" an der Royal Grammar School in Newcastle-on-Tyne und fand zugleich Gelegenheit, mich am King's College Newcastle weiter meinem Studium zu widmen.

Nach der Rückkehr an die Universität Zürich begann ich mit der Arbeit an der vorliegenden Dissertation, die mich im Sommer 1950 wiederum nach London, ans British Museum, führte.

Im Herbst 1952 erwarb ich mir an der Universität meines Heimatortes das Diplom für das höhere Lehramt (in den Fächern Englisch und Deutsch) und bestand am 25. Oktober das mündliche Doktor-examen.

Allen meinen Lehrern möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen. Besonders verpflichtet bin ich Herrn Professor Straumann für Anregung und Rat bei der Abfassung meiner Dissertation und Herrn Professor Dieth für die wohlwollende Förderung meines Studiums. Auch Herrn Dr. Mennie am King's College Newcastle gebührt mein Dank für seine ständige Hilfsbereitschaft.

Armin Masé

